



LE MUSÉE

REVUE D'ART MENSUELLE

HONORÉE D'UNE SOUSCRIPTION
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUME V

(Année 1908)



DIRECTEUR :
ARTHUR SAMBON

PUBLIÉ PAR :
C. & E. CANESSA

PARIS

34, RUE DE PROVENCE (IXe)

—

1908

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

TABLE DES MATIÈRES

BULLETIN NUMISMATIQUE



MUSÉES PAYANTS

Un vote émis, dans les derniers jours de décembre, par le Conseil municipal de Paris, ordonnait la transformation en musées payants des cinq musées gratuits de la Ville de Paris : Carnavalet, Petit-Palais, Galliera, Victor Hugo et Cernuschi.

Les Parisiens s'attendaient donc à voir, pour leurs étrennes, les tourniquets fatidiques s'installer triomphalement en vainqueurs aux portes de leurs galeries, et il faut avouer que cette perspective ne parut les enthousiasmer que très médiocrement.

Querelle très ancienne que celle des partisans et des adversaires des musées payants ; querelle toujours inassoupie et toujours renaissante. Les journaux quotidiens, à cette nouvelle, partirent aussitôt en guerre et reproduisirent les arguments des uns et des autres, arguments que nos lecteurs connaissent. Nous ne les répéterons pas une fois de plus, car il en est de parfaitement superficiels.

En réalité, le seul argument solide, en apparence difficile, non à discuter, mais à réfuter victorieusement, est l'argument financier, le seul d'ailleurs qui ait une valeur relative et que l'on devrait présenter partout en première ligne, car les autres ne sont absolument que des prétextes : le budget a besoin d'argent, il en cherche, il veut vendre le droit de regarder les chefs-d'œuvre comme il vend des allumettes, du tabac et des timbres-poste. Le tourniquet des musées rapportera quelque chose, beaucoup s'imagine-t-on, — à tort d'ailleurs.

Car c'est là le point faible de cette argumentation financière, en apparence solide : le tourniquet des musées ne rapportera pas du tout ce qu'on suppose. Beaucoup de gens qui entrent au musée gratuit n'entreront plus au musée payant : beaucoup d'autres auront, par droit ou par faveur, des cartes d'entrée. La recette sera beaucoup plus mince qu'on ne croit ; car si Pompéi, la ville morte, rapporte 75.000 francs par an au Trésor italien, c'est que l'intérêt de haute curiosité qui s'attache à ces ruines est si intense, si poignant, si unique, qu'il n'en est pas de pareil au monde : et les touristes, qui font deux mille kilomètres dans le seul but de contempler Pompéi, payent leurs *due lire* (car l'entrée est de

deux francs), sinon avec enthousiasme, du moins sans trop de rancœur... Et puis, il y en a beaucoup qui obtiennent des cartes. On n'ouvrira pas aussi facilement sa bourse pour voir la *Joconde*. Savez-vous qu'il y a — liste officielle — *trente-six* musées à Paris et alentours immédiats ? pour ceux qui veulent voir et bien voir, la dépense est non négligeable.

L'entrée payante des musées, pour diverses raisons (cartes gratuites, indifférence d'un certain public qui n'aime que les spectacles gratuits et se retire des autres, manœuvre des gens peu soucieux de dépenser leur argent, qui attendront paisiblement l'entrée libre du dimanche, etc.), ne rapportera pas la moitié de ce qu'on espère.

Les étrangers payeront, dites-vous ? Erreur absolue : les étrangers ne paieront que s'ils le veulent bien, car pas un fonctionnaire ne *pourra* refuser une carte à un étranger qui lui présentera une lettre de demande visée par son consul ; les étrangers n'hésiteront pas à faire cette démarche auprès de leur représentant, pour économiser 50, 60 ou 80 francs que représenteront les visites de nos trente-six musées. C'est ainsi que nous, Français, nous procédons en Italie, et le cachet de nos consulats authentifie nos demandes, de telle sorte que l'*entrata gratuita* est immédiatement accordée.

Ce n'est pas tout : ces cartes, qui seront délivrées sur *justification* d'une nécessité, exigeront des fonctionnaires (détournés à cet effet de leurs travaux ou créés exprès), pour les délivrer : et voici le pauvre citoyen français, déjà si benoîtement soumis aux questionnaires compliqués élaborés par l'administration, obligé de se plier, pour faire admettre ses justes droits, à une nouvelle réglementation. Nous pouvons jouir d'avance, par la pensée, du petit calvaire qu'il nous faudra gravir pour obtenir cette bienheureuse carte, énumérer les diverses pièces d'identité qu'il nous faudra exhiber, prévoir les interrogations auxquelles il faudra répondre, car nous, Français, nous n'aurons pas de consul pour viser nos indiscrètes demandes. Tel Figaro, hâtons-nous d'en rire de peur d'avoir à en pleurer.

En fin de compte, cet impôt nouveau rapportera peu au budget, mais procurera d'indicibles ennuis aux contribuables. Certains craignent même que l'affaire ne se traduise par un excédent de dépenses !

Avec ironie, Gustave Kahn l'annonce :

« Si Paris fixe le précédent et pose son guichetier au Petit-Palais, il y a les plus grandes chances que toute la province l'imite. Et alors on verra un peu partout se généraliser un ordre de faits qui rappellerait la situation de l'Assistance publique lors des premières expositions des Indépendants. L'Assistance campait près du tourniquet un employé à elle, rémunéré à raison de cent sous par jour, pour éviter qu'il arrivât quelque dommage aux quinze ou vingt sous qu'elle pouvait tondre

quotidiennement sur de maigres entrées. Je connais nombre de villes de province où il faudra des années pour récupérer les frais de la mécanique de contrôle, pour solder le tourniquet d'État.

« En France, on peut actuellement voir les tableaux des musées sans être trop dérangé. On peut les emporter aussi, mais cela tient uniquement à ce que les gardiens suivent d'un œil ébloui tout visiteur jugé susceptible de leur acheter des cartes postales, et s'hypnotisent sur ses traces. Tout ce qui accentuerait un côté commercial dans la gestion de nos musées ne servirait qu'à disperser autour de ces négoces divers l'attention de nos préposés. Il en faudrait pour les parapluies, et il en faudrait pour le doit et avoir. Il en faudrait pour répondre par mille regrets aimables aux demandes de billets de faveur. Il en faudrait pour la statistique, pour le change. Le personnel deviendrait aussi nombreux et aussi onéreux que pour le service des téléphones. Les frais augmenteraient et, tous les ans, il y aurait des campagnes de presse pour l'abaissement des tarifs d'entrée. Que d'encre perdue.

» Gardons la gratuité de nos musées. Elle nous fait honneur. Si nous installions des guichets à la porte de nos collections, l'évolution sociale ne les y laisserait pas longtemps, et nous aurions fait un geste gauche sur la bourse du pauvre pour y puiser. »

A l'entrée de nos musées, qui paiera en effet ? Les timides qui, ayant absolument besoin d'entrer, n'auront pas l'audace de faire valoir leurs titres et l'énergie d'insister dans leurs démarches (on nous a déjà annoncé que le nombre des cartes serait *limité !* mesure essentiellement libérale, n'est-il pas vrai ?) : — les gens aisés qui, un jour, auront quelques heures à perdre ; — les touristes étrangers voyageant par agences. Qui en souffrira ? le peuple et les travailleurs.

Mesure peu utile, mesure anti-démocratique, la chose est sûre : le budget n'y trouve pas son compte et l'instruction publique y perd le sien.

On nous a annoncé, pompeusement, que le tourniquet garantirait les œuvres d'art contre les entreprises des *apaches*. Voilà qui nous paraît fort sujet à caution ; car, enfin, l'escroc audacieux qui voudra absolument subtiliser quelque chef-d'œuvre ne sera pas très regardant quant aux voies et moyens, et risquera ses vingt sous d'entrée en les passant aux profits et pertes pour réussir son coup, lequel en vaudra la peine. De même le détraqué, le malade qui, de propos délibéré, aura mis dans son cerveau affaibli l'idée de se faire remarquer en mutilant un chef-d'œuvre, paiera tout aussi tranquillement son entrée : croyez-vous que si l'entrée du temple d'Éphèse avait été payante, cela eût empêché Érostrate d'y mettre le feu ? On nous répliquera que si le tourniquet rend les visiteurs plus rares, cela permettra une surveillance plus aisée :

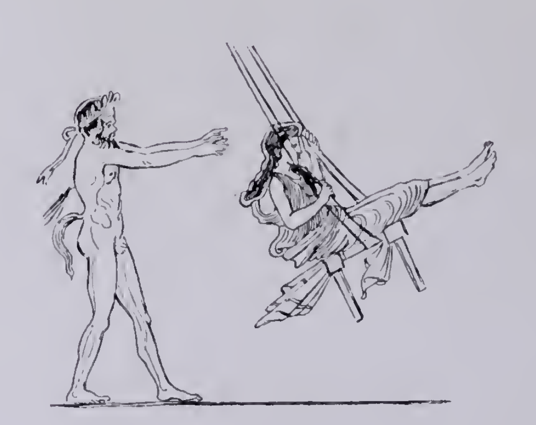
à ce compte, il y aurait un moyen bien plus simple, ce serait d'interdire l'entrée des musées. Mais ces restrictions monétaires sont, à notre avis, fort inutiles, étant donné les gens qui ont été surpris jusqu'ici en délit de vandalisme.

Mais, en outre, les musées, par ce petit gain, s'enrichiront-ils? On peut en douter, l'eau ira à la rivière et la recette au budget central. Au moins faudrait-il que cette maigre recette restât dans la caisse des musées, des musées *autonomes*, et, malgré cela, les pauvres musées ne s'enrichiraient pas vite.

Enfin, il y a plus grave : cette mesure est contraire aux intentions des donateurs de certaines collections, aux dispositions de certains testaments, en particulier du testament Dutuit. Et ceci est dangereux, et ceci est même illégal... Aussi le préfet de la Seine hésite-t-il, et le Petit-Palais, malgré l'ordre municipal, n'a pas encore son tourniquet.

Il ne l'aura jamais si les amis de l'art et les défenseurs de la vraie tradition pédagogique populaire savent défendre le grave principe social de la gratuité des musées.

LE MUSÉE.



CONTRE LES COPIES

Nous avons, en tête de notre dernier numéro, protesté énergiquement contre la proposition faite par les Amis du Louvre *de remplacer par des copies les meubles historiques retirés des ministères pour être placés au musée du Louvre.*

Nous sommes particulièrement heureux d'avoir trouvé auprès du Sénat un appui aussi déterminé que particulièrement autorisé, celui de M. Gustave Rivet, rapporteur du budget des Beaux-Arts, qui, dans son rapport, a fait à la haute Assemblée la déclaration nette et vigoureuse que nous tenons à publier intégralement ici. — N. D. L. R.

On s'est aperçu, depuis une trentaine d'années, que les siècles classiques avaient créé en fait de mobilier des formes ravissantes, des types dont le goût, la perfection, l'harmonie, pouvaient constituer des modèles capables d'inspirer aux artistes de notre temps ces œuvres qui doivent conserver au goût français son antique suprématie.

La faveur du public est allée vers tout ce qui portait les dates du XVIIe et du XVIIIe siècle. On a tiré des greniers, où ils se morfondaient depuis l'invasion du Moyen-Age romantique, les fauteuils Louis XV et les bergères Pompadour ; on a même rendu au style massif du Premier Empire des hommages peut-être excessifs. Le musée du Louvre a recueilli quelques-uns des meubles les plus beaux qui dormaient dans les magasins de l'État, et il en a composé une série de salles, une ample collection, dont chaque pièce est remarquable et dont l'ensemble est unique au monde. Telle quelle, cette collection a besoin d'être complétée; elle peut l'être à très peu de frais : il suffit de demander à nos différents ministères les pièces rares et historiques qui figurent à titre d'ornement ou même d'objet d'usage dans les palais officiels.

On cite entre autres la célèbre table de Colbert qui sert de bureau au ministre de la Marine, la table dite de Varennes, admirable spécimen de l'ébénisterie du XVIIIe siècle qui se trouve dans le cabinet de M. le Ministre des Affaires étrangères, un mobilier de cabinet d'étude aux Archives nationales.

Une société d'amateurs, les *Amis du Louvre*, offre à l'État la somme de 20.000 francs pour faire rentrer dans le musée ces pièces de haute valeur. C'est une heureuse idée. On ne saurait trop remercier les hommes de goût qui savent tirer de leur argent un aussi intelligent

parti. Disons tout d'abord que leur nomenclature est bien étroite. On trouverait dans nos ministères et dans un certain nombre de palais nationaux d'usage administratif nombre de pièces dignes de figurer soit au Louvre, soit au musée des Arts décoratifs, et le Parlement devrait bien en ordonner l'inventaire.

On ne distingue pas très clairement la nécessité à laquelle pourrait répondre la présence de ces œuvres d'art chez nos ministres.

Il faut les remplacer, et c'est ici que les *Amis du Louvre* et les savants conservateurs de notre musée semblent singulièrement embarrassés. On offre 20.000 francs pour quatre tables, et c'est vraiment beaucoup, s'il ne s'agit que d'offrir à des hommes d'État démocrates le mobilier de travail qui doit garnir leur cabinet.

Très sagement d'ailleurs, ils observent qu'un ministre ne peut être logé et installé comme un commissaire de police de banlieue. Ce n'est pas sans raison que le luxe austère des bureaux encadre l'éclat, la dignité de la fonction.

Dans cette juridicieuse pensée, les *Amis du Louvre* pensent qu'au lieu de la table historique on peut donner au ministère un meuble copié. On en a pour si bon marché ! La copie de la table de Colbert est partout dans le commerce et ressemblante à s'y tromper. Pour 2.000 francs, au Faubourg-Saint-Antoine, les Américains en trouvent d'étonnantes, avec la patine du temps.

Certes, les *Amis du Louvre* doivent être loués de leur intention. Mais nous ferons une réserve capitale sur l'usage qu'on veut faire des 20.000 francs qu'ils offrent.

Ne s'aperçoit-on pas qu'il y a dans cette proposition l'aveu d'une impuissance qui serait la honte de notre temps si elle était réelle ? Remplacer le bureau de Colbert par une copie, c'est — qu'on nous permette de le dire brutalement, — se conduire comme un millionnaire illettré, comme un gaucho de l'Argentine ou un planteur du Paraguay ; l'État n'a pas le droit de remplacer les originaux superbes par des copies, car on copie quand on ne sait plus créer.

S'imagine-t-on que si nous voulons entasser dans notre prodigieux trésor du Louvre des chefs-d'œuvre toujours plus nombreux, ce soit pour servir de modèles aux marchands qui reproduisent et copient servilement les formes d'un art disparu ?

Le Louvre est l'école où les générations viennent apprendre ce que les livres n'enseignent pas : l'histoire de l'idéal humain représentée par les plus beaux tableaux, les plus belles statues, les plus beaux objets qui soient sortis de la main des hommes. Et la première leçon qu'il nous donne, c'est de nous montrer l'infinie variété des procédés, la fécondité prodigieuse qui enfanta de siècle en siècle, avec des pensées diverses

et des manières de sentir toujours nouvelles, cette floraison de styles éclos dans tous les temps et dans tous les pays.

Ces styles ne sont, en réalité — tant chacune des œuvres est originale en elle-même — que d'arbitraires classifications. C'est ainsi que les naturalistes étiquettent, sous les noms de familles ou de genres, les innombrables fleurs des jardins et des bois.

Copier! Est-il un geste plus exécrable aux yeux d'un artiste ou d'un penseur?

Nous voulons que le Louvre forme le goût de nos artistes et de notre peuple; nous rêvons d'un nouveau printemps qui fasse surgir des moissons d'art dignes de la tradition française. Nous sentons bien que lorsqu'on aura refait comme à l'emporte-pièce le bureau de Louis XV, quand on aura fabriqué autant de faux Boule que l'on fit jadis de faux dressoirs Henri II, on aura donné de notre génie et de notre savoir la plus fâcheuse idée, parce que quand le goût de ces vieilleries passera, nous serons pareils à de mauvais ouvriers incapables de nouveaux efforts et de nouvelles créations.

Dans le mouvement qui emporte le monde vers la spécialisation à outrance, nous gardons encore la spécialité du goût et de la mesure qui sont les deux pôles de l'art. Nous demeurons les maîtres incontestés en tout ce qui exige la grâce, l'élégance, l'harmonie. On vient de tous les points de la terre à Paris pour y acheter ce qui ne s'imite point, et ce qui ne peut naître ailleurs. Ce Louvre dont nous parlons, ce musée sans pareil, témoigne d'une maîtrise séculaire dans l'art de l'ameublement. Il n'y a jamais eu nulle part d'ateliers semblables à ceux d'où sont sortis les modèles dont nous sommes fiers. Mais dans ces ateliers, les maîtres ouvriers que nous admirons ne copiaient pas, eux. Ils se conformaient à des traditions en les modifiant sans cesse par l'effort de leur libre recherche.

Ils ont créé les styles sans le savoir, en ne cherchant que la beauté et la pureté des formes. C'est à les continuer que nous devons tendre. C'est par du perpétuel nouveau que nous maintiendrons une suprématie qui est pour une part la richesse de la France.

Oui, il faut mettre au Louvre les vieux meubles merveilleux qui se dégradent par l'usage. Mais il faut les remplacer par des objets neufs, directement créés pour leur but. Il faut que l'État dépense ce qui est nécessaire pour commander aux artistes les mobiliers dont il a besoin.

C'est une prime commerciale au premier chef et la plus utile de toutes, puisqu'elle encouragera la libre création de l'art que nous attendons et qui s'imposera au monde. Il faut que l'Amérique copie chez nous, non plus de vieux modèles, mais des neufs. L'avenir de notre monopole est peut-être à ce prix.

Nous savons que l'idée de dépenser peut-être des centaines de mille francs par année, pour renouveler le mobilier de nos palais nationaux, peut surprendre. Il ne faut cependant point qu'on la prenne pour une fantaisie sans portée.

Cette idée que certains, qui ne vont pas au fond des choses, peuvent trouver absurde ou folle, — nous voulons la défendre en l'expliquant.

Et d'abord, définissons-la bien : il s'agit de faire inscrire au budget des Beaux-Arts, chaque année. un crédit dont il serait imprudent de fixer le chiffre, mais cette petite somme — oui, toute petite — servirait à payer chaque année un meuble ou un ensemble de meubles, tels que sont, par exemple, un bureau, un salon, une chambre à coucher, une salle de jeu, une antichambre, ou plus simplement l'une des parties de ces ensembles, lesquels iraient remplacer dans nos palais officiels les mobiliers qui y figurent aujourd'hui.

Le ministre des Beaux-Arts ferait appeler un artiste et lui dirait par exemple : « Je mets cinquante ou cent mille francs à votre disposition pour exécuter une bibliothèque pour le ministère de la Guerre. Allez ; prenez vos mesures, achetez vos bois, modelez, sculptez, gravez, faites des marqueteries variées ou du plein, choisissez vos matériaux, disposez-les à votre gré, imitez les Grecs ou les Japonais, les Hindous ou les Incas, soyez absolument nouveau si vous le pouvez, inspirez-vous du Moyen-Age ou du Louis XVI, usez du bois, des métaux, des ivoires, des faïences, du verre, de ce qui vous plaira ; tout ce qu'on vous demande est de ne pas *copier*, et tout ce qu'on espère est de constater votre originalité.

» Quand votre œuvre sera finie, on l'exposera au Salon ; vous aurez votre argent, et si l'on vous admire, les commandes afflueront à votre atelier. Servez la France. Elle a besoin d'être la nation la plus artiste de l'univers et elle compte sur vous pour justifier sa réputation. »

Bien entendu, ce serait bien mieux si, au lieu d'un artiste, le ministre pouvait en faire appeler plusieurs et leur distribuer des commandes diverses, judicieusement réparties, de manière à ne pas composer le même ensemble de pièces disparates. L'essentiel serait de n'en pas faire commerce et de ne confier les commandes qu'à de véritables artistes capables de créer des modèles.

La chose, à la vérité, se fait tous les jours; il n'y a plus de Salon où l'on n'expose de fort beaux meubles nouveaux. Quelques-uns d'entre eux ont révélé des maîtres dignes de la plus haute estime. Pour ne citer qu'un défunt, l'illustre Émile Gallé, de Nancy, aura marqué son nom et créé un style spécialement français qui n'a rien à voir avec les vermicelleries belges et les viscosités allemandes. Encore n'a-t-il pas tout osé. Ses objets d'art sont des bibelots.



BÉLIER DU MUSÉE DE PALERME.

D'ailleurs, les amateurs se sont un peu lassés. La mode est aux reconstitutions à outrance. On est douloureusement surpris de constater, à la vue des étalages parisiens, que le public se défie des formes nouvelles et qu'il exige sans cesse de nouvelles copies. Peut-être ceux des artistes qui ont fait de « l'art nouveau » ont-ils exagéré la fantaisie et déçu le public. Pour quelques heureuses créations, que de machines saugrenues, aussi déplaisantes à l'œil que mal adaptées à leur usage !

Si l'État ne donne pas l'exemple, s'il n'inspire pas en quelque sorte les idées de nos artistes, le mouvement moderne nous échappera.

Qu'on ne dise point que l'État ne peut pas celà ; c'est, au contraire, son rôle de jouer en cette occasion l'amateur désintéressé.

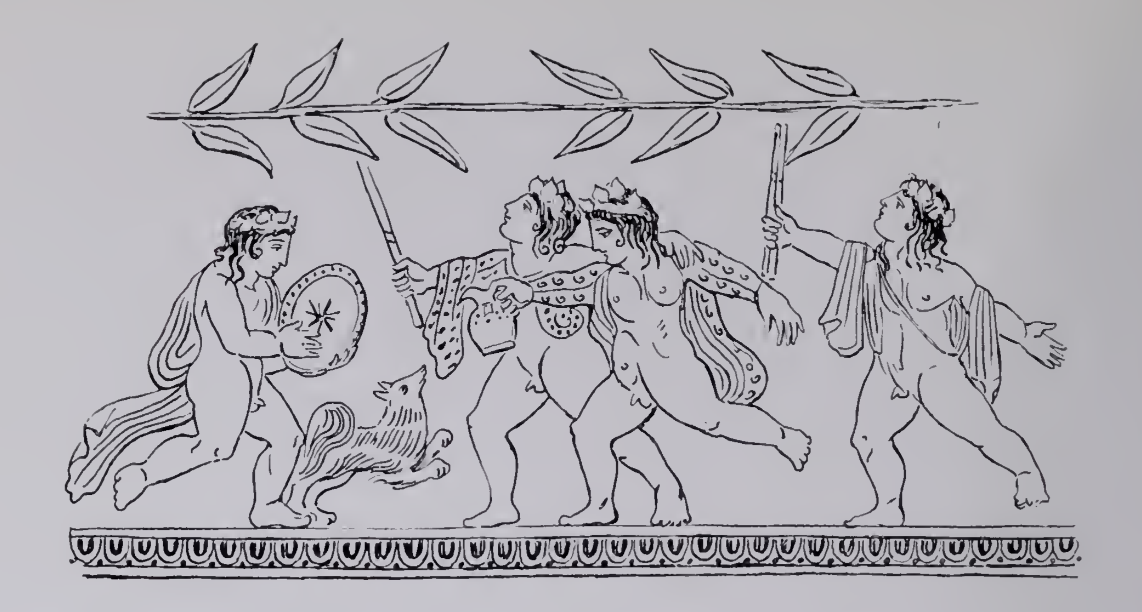
Il pourra ne pas obtenir immédiatement le résultat souhaité, mais c'est à lui qu'il appartient de créer l'atmosphère de liberté dans laquelle un homme de talent, ou même de génie, osera créer l'impossible !

L'État a ses théâtres nationaux pour faire jouer ce que les théâtres privés ne pourraient pas, ou n'oseraient pas présenter au public. L'État a ses Gobelins, où l'on tisse à grand prix des tapisseries qui ne pourraient être vendues ce qu'elles valent. L'État a Sèvres, où des chimistes combinent des matières, où des artistes pétrissent des argiles et des porcelaines dont le prix de revient est démesuré à leur valeur marchande. La tapisserie et la céramique sont une part de la décoration domestique. Il est illogique de ne pas la compléter par une manufacture nationale de meubles d'art. Les rois qui ont fondé les Gobelins et Sèvres, avaient au Louvre leurs ateliers d'ébénisterie où travailla Boulle. Que cet atelier ait disparu, c'est chose étrange et regrettable. Mais le reconstituer serait absurde. La commande libre s'impose ici.

C'est le renom universel de nos manufactures nationales qui soutient et consolide l'illustration de notre art. Et ce renom attire à Paris toute cette innombrable clientèle riche qui, de toutes les parties du monde, apporte chez nous cet or dont le poids élève la balance, apparemment si médiocre, de notre commerce extérieur au niveau des plus brillantes.

Plus nous irons, plus nous serons réduits par la force des choses à cette spécialité de fournitures d'élégances. Nous n'avons pas à redouter de concurrence sur ce point tant que durera le goût du public pour les reconstitutions du passé. Mais quand cette mode aura disparu, nous demeurerons sans force et sans clientèle, si nous n'avons pas su par avance créer et imposer des types nouveaux. C'est un effort de prévoyance que seul l'État peut remplir. Il y va de la fortune nationale. Il n'a point le droit de s'en désintéresser !

Gustave Rivet,
Sénateur de l'Isère,
Rapporteur du budget des Beaux-Arts.



La Statuaire grecque et les Médailles antiques

INTRODUCTION

Pour l'esprit qui veut mesurer la place prise par le génie hellène dans l'histoire de l'humanité, rien n'est plus suggestif que de comparer l'énorme influence exercée par les chefs-d'œuvre de la Grèce avec le peu de fragments qui en subsiste. La poésie, la philosophie et l'art, c'est-à-dire tout ce qui compose la dignité humaine, nous semblent nés du sol attique : et pourtant la civilisation grecque n'est qu'une immense ruine. De tout ce qu'ont écrit les anciens, nous ne possédons que quelques pages ; de ce qu'ils ont dessiné et peint, rien, ou à peine quelques vagues débris ; leurs temples sont dévastés ; de la statuaire qui les fleurissait il ne nous reste que quelques chefs-d'œuvre mutilés. Telle est pourtant la beauté de ces fragments et tel en est le sens, qu'ils rayonnent encore sur notre pensée, sur notre goût, et, sans que nous en ayons toujours conscience, sur toute notre vie. Ces ruines sont pour l'élite des modernes le principe de tout enseignement : et combien d'esprits raffinés vouent encore leur existence à les étudier et à les connaître !

Or, dans la grande dévastation des chefs-d'œuvre antiques, il en demeure une partie presque intacte : leur caractère et leur multiplicité les ont sauvés de l'anéantissement. Ce sont les monnaies. Nos collections de médailles antiques ne sont guère plus incomplètes que celles qu'eussent pu réunir des amateurs de l'empire romain. Le nombre est

considérable des pièces assez bien conservées pour que nous jouissions pleinement de leur beauté. Mais leur beauté n'est pas muette. Témoins fidèles des siècles où elles furent émises, elles nous en racontent l'histoire, et, parce que les Grecs ne surent frapper de numéraire sans y mettre l'empreinte de leur génie, ces monnaies, qui portent les images des dieux, sont d'exacts miroirs de l'art de leur temps.

C'est ce reflet que je voudrais rechercher ici, de siècle en siècle. Sans prétendre analyser un à un tous les enseignements que les médailles nous donnent implicitement sur la statuaire grecque — il y faudrait des années —, je tenterai pourtant de signaler les principales pièces qui nous parlent des chefs-d'œuvre disparus. Je chercherai dans les monnaies émises par les cités d'Asie Mineure, de Grèce, d'Italie et de Sicile ce qui survit en elles de l'art d'Anténor et d'Onatas, de Phidias et de Polyclète, de Praxitèle et de Scopas, sans du reste me borner à une méthode purement littérale, c'est-à-dire sans demander seulement à la numismatique des images de statues : car si les arts mineurs ont reproduit textuellement bien des chefs-d'œuvre fameux, ils se sont inspirés de beaucoup d'autres d'une façon indirecte, et cependant plus pénétrante. C'est ainsi que de nombreuses monnaies grecques, sans être réellement copiées d'aucune statue, gardent un peu ou beaucoup de la grandeur et du charme des œuvres qui illustrèrent d'une vive lumière les époques où elles parurent : celles-là ne sont-elles pas des témoins plus fidèles encore que les pièces de basse époque où sont copiées sans grâce l'Aphrodite de Cnide et l'Hercule Farnèse ? Telle est donc la diversité des secours apportés par les médailles à l'histoire de l'art, qu'avant de suivre la trace de la sculpture grecque dans la numismatique, depuis les écoles archaïques du VIe siècle jusqu'à l'empire romain, il me paraît nécessaire de dire brièvement dans quel esprit je conçois de semblables études.

I

Ce n'est point la numismatique dont ces études prétendent analyser de siècle en siècle les monuments : c'est la sculpture dont elles suivront l'histoire pour y apporter çà et là le secours des documents que les médailles fournissent. Nous avons gardé la mémoire de presque toutes les statues qui furent fameuses dans l'antiquité, et cependant presque toutes ont disparu et ne nous sont connues que par des descriptions ou des copies : mais, dans de nombreux cas, les médailles nous révéleraient un peu de ce que furent ces chefs-d'œuvre détruits ; elles sont souvent des documents matériels et précis, et plus souvent encore des témoins muets qu'il faut savoir interroger, car leur témoignage, sans être explicite,

nous parle non pas des lignes mêmes des chefs-d'œuvre perdus, mais de leur âme aujourd'hui morte.

Sans doute les documents matériels qu'elles constituent sont les plus



fréquemment consultés. S'ils n'ont pas été assemblés en une seule étude complète, on en trouve pourtant un grand nombre cités dans les histoires de la sculpture grecque. Un des exemples de ce genre les plus souvent



invoqués est celui de l'Apollon Didyméen, l'œuvre célèbre de Kanakhos de Sicyone. C'était l'idole vigoureuse et sévère, et pourtant admirablement belle, qui se dressait dans le temple de Didymes, voisin de Milet : bâti sur une fissure volcanique, ce temple recélait un oracle

fameux. Darius l'incendia et emporta la statue : elle fut rendue aux Milésiens au moment de la conquête d'Alexandre, placée à Didymes dans un édicule qui dominait la mystérieuse fissure de l'oracle, et le tout fut recouvert par un temple colossal. Or, les monnaies de Milet nous restituent l'image exacte de ce colosse de bronze : debout, les coudes au corps, les paumes tendues, il portait l'arc et un chevreuil. Ces monnaies nous ont révélé que quelques statuettes antiques, comme l'Apollon Payne-Knight et notre Apollon de Piombino, ne sont autre chose que des copies du chef-d'œuvre de Kanakhos. Mais, à vrai dire, si ces monnaies nous indiquent l'attitude, les attributs et la place du dieu sous son édicule, elles n'en reflètent pas la grave et orgueilleuse beauté.



Ce sont des monnaies de cuivre d'assez basse époque, les plus explicites datant des règnes de Septime-Sévère et d'Élagabale : elles nous apportent de précieux documents qui guident notre imagination, mais ne l'émeuvent pas.

Nous en dirons autant de la petite figuration du groupe des Tyrannicides sur un tétradrachme d'Athènes : c'est elle qui nous a aidés à voir dans le groupe de marbre du musée de Naples une copie du fameux groupe de bronze de Critios et de Nésiotès, et qui nous montre quelles erreurs ont été commises par les restaurateurs du marbre. De telles images nous aident à reconstituer en pensée des originaux disparus, comme de médiocres estampes nous aideraient à concevoir les chefs-d'œuvre des grands artistes modernes s'ils avaient péri (comme d'ailleurs une gravure de Marc-Antoine nous garde la mémoire du carton perdu de *la Guerre de Pise*). Mais ce sont là des indications : l'âme des chefs-d'œuvre n'y respire plus.

Toutefois, parmi ces reproductions, matériellement fidèles mais

inégales en beauté à l'œuvre qu'elles commémorent, il en est qui s'approchent davantage des modèles traduits. Telle est cette tête de Zeus qui orne une rare monnaie de bronze de l'Élide, frappée d'ailleurs assez tardivement, sous le règne d'Hadrien : elle nous restitue une partie du Zeus de Phidias, qui trônait à Olympie : voici sa chevelure tombante, couronnée d'olivier sauvage, ses traits réguliers et fins, sa barbe souple ; mais il y a plus, dans ce noble profil, qu'un dessin schématique du buste sculpté par Phidias : la majesté divine et cette religieuse poésie du regard célébrées par les écrivains grecs, survivent, affaiblies sans doute, et cependant réelles, dans le bronze usé et même regravé de la médaille. D'autres monnaies de l'Élide nous montrent une petite image du colosse



tout entier, mais ces monnaies, de plus basse époque encore, déforment le chef-d'œuvre plutôt qu'elles n'en donnent une juste idée : le médailleur inconnu qui grava un jour le visage seul de la statue nous en a mieux fait concevoir la grandeur, car, ému par la majesté de Zeus, il sut en empreindre son œuvre modeste qu'un hasard nous a conservée.

Il y a un mérite analogue dans ces minuscules représentations de statues qui accompagnent comme *différents* la tête de Pallas sur certains statères de Corinthe et que M. Adrien Blanchet publiait récemment. A vrai dire, l'art du graveur est ici d'une exactitude plus spirituelle que pénétrante : c'est le rythme, le mouvement, la netteté archaïque des idoles que les médailleurs ont su traduire, et, d'ailleurs, dans des dimensions aussi restreintes, que pouvaient-ils chercher de mieux ? Mais leur talent a compris et rendu l'archaïsme avec plus d'intelligence et avec une précision plus savoureuse que ne l'a fait l'école romaine de Pasitélès et des autres archaïsants. De tels documents sont parmi les meilleurs que l'archéologue puisse trouver, et l'artiste lui-même en goûte le mérite.

Du même ordre est le fameux tétradrachme de Démétrius Poliorcète, où nous voyons la Victoire de Samothrace, sur sa proue, emboucher sa trompette triomphale. Il y a jusqu'à des monnaies d'or romaines où nous apparaissent de fidèles représentations de quelques idoles très vénérées de Rome, Jupiter Custos, Vesta, Némésis, l'Espérance, etc. Mais au temps de l'Empire, les documents les plus nombreux sont ceux que fournissent les médailles de bronze d'Asie Mineure, comme celles de Milet que j'ai citées : c'est par elles que nous connaissons l'attitude du xoanon de la Héra samienne de Smilis, de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, du Supplice de Dircé d'Apollonios et de Tauriscos. Seulement toutes ces monnaies d'un art assez grossier nous apportent des documents sur la forme générale et l'emplacement des statues, mais ne nous apprennent rien du style qui en faisait la beauté.

II

Cependant la numismatique est pleine de documents sur le style. La plupart des belles médailles antiques, quand elles ne nous donnent pas un renseignement précis sur une statue en particulier, nous disent excellemment quel style plastique conçut et aima l'époque où elles furent gravées et nous parlent, non plus de l'apparence extérieure, mais de l'âme même des chefs-d'œuvre du grand art. A cet égard donc, l'histoire de l'art monétaire est intimement liée à l'histoire de la sculpture. Mais sans



prétendre étudier à ce point de vue le style de toutes les médailles grecques, ne devons-nous pas nous attacher à celles qui n'ont pu être conçues que dans le rayonnement d'un chef-d'œuvre ? Par exemple, il ne nous reste qu'un souvenir de la statue colossale, toute d'ivoire et d'or, que Polyclète avait sculptée pour l'Héraion d'Argos. « Elle porte une couronne où sont figurées les Grâces et les Saisons, dit Pausanias, et l'une de ses mains tient une grenade, l'autre un sceptre. » Cette Héra

fameuse habitait un vaste temple qui, du sommet d'une colline, dominait la campagne argienne. Mais si tout nous atteste la vitalité de son culte et la vénération qui entourait l'idole, aucun document indiscutable ne nous en a transmis une image explicite. Seulement de belles monnaies d'Argos nous montrent le profil de la déesse : ce n'est pas là sans doute une copie exacte de l'œuvre de Polyclète. Des fleurons stylisés décorent la couronne, et ni les Grâces ni les Saisons ne s'y donnent les mains. Pourtant, comment supposer que ces médailles, de très peu postérieures à l'achèvement de l'Héraion, ne gardent pas un reflet de la beauté dont



s'éclairait la statue ? Ce port de tête d'une noblesse souveraine, ces cheveux répandus sur la nuque et qui ondulent si gracieusement, ce regard brillant de jeunesse et cependant hautain, ce sourire enfin qui n'est pas sans orgueil, où le médailleur les a-t-il vus, si ce n'est dans le chef-d'œuvre de Polyclète ? Certes, nous ne devons pas chercher à restituer le moindre détail de la statue en nous aidant de la médaille, mais le caractère général du visage, le *style* et l'inspiration du statuaire, nous en trouvons le reflet très vivace sur ces beaux didrachmes d'Argos.

Pour l'Aphrodite de Cnide, un rapprochement analogue s'impose. Là même nous mesurons facilement la différence entre les renseignements purement matériels et les indications de style que l'on puise dans la numismatique. Qui ne se souvient de la description que Lucien a donnée de la déesse praxitélienne ? Qui n'a lu quelqu'une des légendes et des épigrammes qui couraient dans le monde hellénique sur l'Aphrodite de marbre sculptée à la ressemblance de Phryné ? Mais l'œuvre, transportée à Byzance sous le Bas-Empire, y périt dans un incendie, et



BŒUF COUCHÉ.

Sculpture en marbre du Musée Britannique.

aucune des imitations en marbre qui en furent faites et qui nous sont restées n'en conserve la grâce souveraine ni l'infinie mollesse. Ces copies, on les a reconnues à l'aide de monnaies de bronze frappées à Cnide sous le règne de Caracalla, et d'ailleurs d'un art très médiocre : elles ne nous ont conservé que la silhouette générale de l'idole. Mais il y a une autre médaille de Cnide, celle-là plus ancienne, où est gravé le profil d'Aphrodite. Cette monnaie, émise au IIIe siècle, ne reproduit pas fidèlement la tête exécutée par Praxitèle, car la coiffure diffère de celle des nombreuses Vénus de Cnide que la pièce de bronze de Caracalla a permis d'identifier : et, toutefois, comment admettre que l'imagination du graveur n'ait pas été hantée pendant tout son travail par le fantôme de la déesse ? Sans doute, ce graveur n'était pas un grand artiste, mais



n'y a-t-il pas dans son œuvre un peu de cet éclat et de cette langueur qui se mêlaient indéfinissablement sur le visage et dans les yeux de la statue ? Ne retrouvons-nous pas dans la mollesse du modelé une trace de ce sentiment de volupté dont les anciens s'étonnaient qu'un homme ait su imprégner le marbre ? Il y a là une nuance fugitive qui, malgré les imperfections de la médaille, se laisse saisir par qui la contemple longuement.

Ce sont de telles analogies, plus perceptibles à la sensibilité qu'à l'entendement, que je me propose de signaler, au cours des études qui suivront. Ceux qu'a émus la beauté grecque jugeront de l'intérêt que de telles recherches comportent. Nous suivrons ainsi les moindres traces qu'ont laissées parmi nous les dieux évanouis. Nous ne nous attacherons même pas de préférence, comme nous l'avons fait aujourd'hui pour plus de clarté, à celles qui furent déjà souvent signalées et où l'on est sûr d'avance de ranimer une ombre invisiblement présente : là, en effet, où les reliques de la statuaire sont rares et où, au contraire, les médailles sont nombreuses, n'avons-nous pas des chances nouvelles de réveiller un écho qui s'est tû longtemps ? Dans la Sicile dévastée par

tant d'envahisseurs, ne retrouverons-nous pas le souvenir des divinités mortes? L'espérance en est belle et vaut qu'on la tente.

Mais dans une semblable tâche, les mots à eux seuls sont impuissants : il leur faut l'aide d'une illustration constante. La photographie elle-même ne suffirait pas à faire comprendre toutes les analogies qu'une observation attentive permet de discerner entre les chefs-d'œuvre de la statuaire antique et les médailles grecques. C'est pourquoi je remercie de tout cœur ici l'artiste d'un talent si curieux, si pénétrant et si subtil, qui veut bien traduire avec sa plume ce que la mienne ne peut qu'indiquer. M. Mathey n'est pas seulement un peintre d'un talent très aigu, très personnel et très harmonieux : il est un artiste à qui rien n'est étranger de ce qui, dans le passé comme dans le présent, émeut et enrichit la sensibilité humaine. Il connaît et aime toute la forte et subtile beauté des médailles grecques; il sait y rechercher l'image de l'art hellène aujourd'hui mutilé. Tous ceux qui s'intéresseront à ces études lui seront reconnaissants de les animer de ses dessins : ses dessins sont mieux que des reproductions de chaque médaille où nous cherchons un beau reflet, puisqu'elles en sont des interprétations d'une fidélité aussi intelligente que scrupuleuse.

JEAN DE FOVILLE.

(A suivre.)





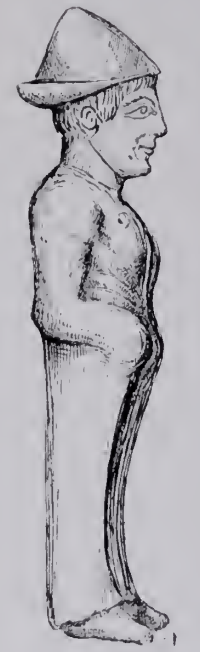
EX-VOTO ARCADIENS


Fig. 1.

On a trouvé il y a cinq ans, à Andritzéna, dans l'Arcadie occidentale, un nombre assez considérable de statuettes archaïques, ex-voto d'époques plus ou moins lointaines et probablement de provenances diverses, enterrés pour faire place à d'autres pieuses offrandes. Trois de ces statuettes sont au musée d'Athènes et ont été publiées par M. Pedrizet dans le *Bulletin de correspondance hellénique* de 1903 ; d'autres, venues à Paris sans provenance avérée, ont été acquises en partie par le musée de Berlin. Nous publions un petit groupe de ces ex-voto, dont nous avons pris des croquis et qui, dans leur rude archaïsme, nous donnent quelques curieux aspects de l'art religieux chez cette vétuste population arcadienne aux simples mœurs pastorales, chez ces Suisses de la Grèce antique, qui se vantaient d'être les plus anciens habitants du Péloponèse et dont la séculaire simplicité et l'honnêteté donnèrent plus tard lieu à la raillerie bouffonne des poètes comiques. On sait, en effet, que les Pélasges d'Arcadie, plus que toute autre population de la Hellade, restèrent à l'abri des invasions, gardant presque intacts leurs cultes et leurs coutumes. Par ces primitives images religieuses, c'est tout un peuple de jadis qui reparaît à nos yeux.

La plus ancienne de ces statuettes, fragmentée — sciée dans l'antiquité un peu plus haut que les genoux — représente une figure virile, figure de pâtre, coiffé d'une calotte à petits bords, comme celle

que l'on voit portée par l'Hermès des monnaies d'Ainus. Les cheveux sont longs, disposés en natte sur le dos; la face est osseuse, avec la mâchoire proéminente. C'est une image grossière, les bras collés au corps, sans attributs, d'un art très sommaire — provincial et arriéré — datant du VIe siècle[1].


Fig. 2.

La seconde statuette a la même rigidité d'attitude; mais elle appartient à un art bien plus avancé; c'est une image de jeune berger, coiffé de la κυνῆ, la figure souriante, les bras collés au corps sous les plis rigides de l'étoffe d'une longue veste asiatique. Elle a une lointaine ressemblance avec certaines statuettes d'origine phénicienne, et présente un aspect de clown qui louche niaisement après une boutade heureuse.

La troisième statuette, malgré la rudesse du détail, a une allure fort intéressante pour l'époque — probablement elle date du premier quart du Ve siècle. C'est encore un berger; mais un berger belliqueux, coiffé d'une calotte conique en cuir, la main gauche enveloppée de la peau de bête qui lui sert en même temps de vêtement et de bouclier; de la main droite, il brandit un bâton. Portant une barbe épaisse, à moitié nu, l'air farouche, il a l'aspect d'un détrousseur de grand chemin. Avons-nous là une image primitive d'Hermès Ἀγροτήρ ou Νόμιος, le dieu des bergeries, ou bien une image héroïsée d'un simple chasseur arcadien? Je crois que la première interprétation est la plus probable et nous pouvons comparer cette statuette avec les images peintes sur les vases du VIe siècle, qui représentent Hermès conduisant un troupeau. (De Witte, *Elite*, III, pl. LXXXIII; Gerhard, *Auserl. Vas.*, pl. IX, etc.)


Fig. 3.

La quatrième statuette est une représentation très caractéristique d'Hermès Nomios, de l'Hermès essentiellement arcadien. Elle est assez semblable à une autre statuette de la même trouvaille, publiée par M. Pedrizet. Le dieu est coiffé d'un pétase orné de ciselures et présentant l'aspect d'une fleur à corolle campanulée renversée; ses cheveux sont divisés en plusieurs nattes (striées) et tombent sur les épaules; la barbe est curieusement picotée. Il est debout, vêtu d'une tunique courte, laissant les bras nus; autour du cou, on voit une

1. Les dessins de ces statuettes sont réduits d'un quart.

frange festonnée ; il a aux pieds des *embades*. Il porte sous le bras gauche un bélier ; de la main droite avancée il devait tenir le caducée.

A l'époque archaïque, Hermès est souvent représenté criophore ; il porte le bélier tantôt sur les épaules, tantôt sous le bras, comme un berger qui porte une brebis fatiguée ou un agneau nouveau-né. Les auteurs anciens nous parlent de deux statues célèbres reproduisant ces images : l'Hermès de Calamis à Tanagra, qui portait le bélier sur les épaules et l'Hermès d'Onatas (exécuté avec la collaboration de Callitelès), voué à Olympie par les Arcadiens de Phénée et qui portait le bélier sous le bras.



Fig. 4.

On a trouvé en Béotie, dans les fouilles de Cabirion (*Ath. Mith.*, 1890, p. 359), des terres cuites représentant un éphèbe imberbe vêtu d'une chlamyde, coiffé d'une κυνῆ et portant un bélier sous le bras. En faisant la part des modifications de détail que présentent toujours les répliques industrielles, on a proposé de voir dans ces statuettes une reproduction fidèle de la statue d'Onatas. M. Perdrizet remet en doute cette hypothèse. Dans tous les cas, notre statuette semble une version antérieure, et il est en effet très probable que Onatas attacha son nom moins à un type nouveau qu'à la plus parfaite interprétation d'un type déjà très ancien en Arcadie, mais qui n'avait pas encore reçu une consécration universelle.

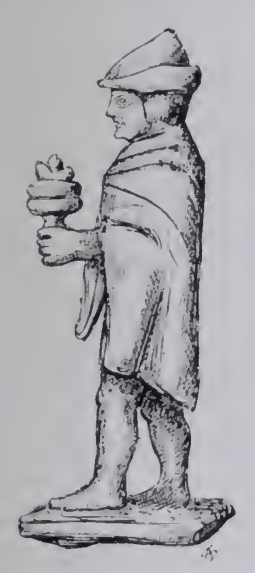


Fig. 5.

La cinquième statuette nous paraît la plus remarquable, à cause de son naturalisme plein de charme. Ne dirait-on pas un des rois mages d'un tableau du XIVe siècle ? C'est un adorateur apportant des offrandes : il tient de la main gauche une plémochoé ou un vase rempli de fruits, il est drapé dans un lourd manteau, et il est coiffé de la κυνῆ en feutre, les bords relevés derrière. Ces deux dernières statuettes ont leur socle en métal, qui permettait de les river sur l'emplacement réservé aux ex-voto.

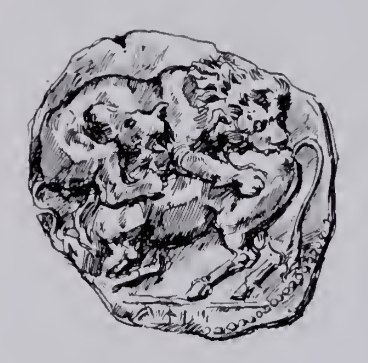
C'étaient de bien modestes offrandes : mais elles sont d'un précieux secours pour l'historien de l'art grec archaïque et la trouvaille d'Andritzéna, après celles d'Olympie, vient nous révéler un très curieux aspect de l'imagerie populaire des Arcadiens à la fin du VIe siècle et aux débuts du Ve.

A. SAMBON.



LES ARTISTES ANIMALIERS

INTRODUCTION



MONNAIE D'ACANTHE.
LION TERRASSANT UN TAUREAU.

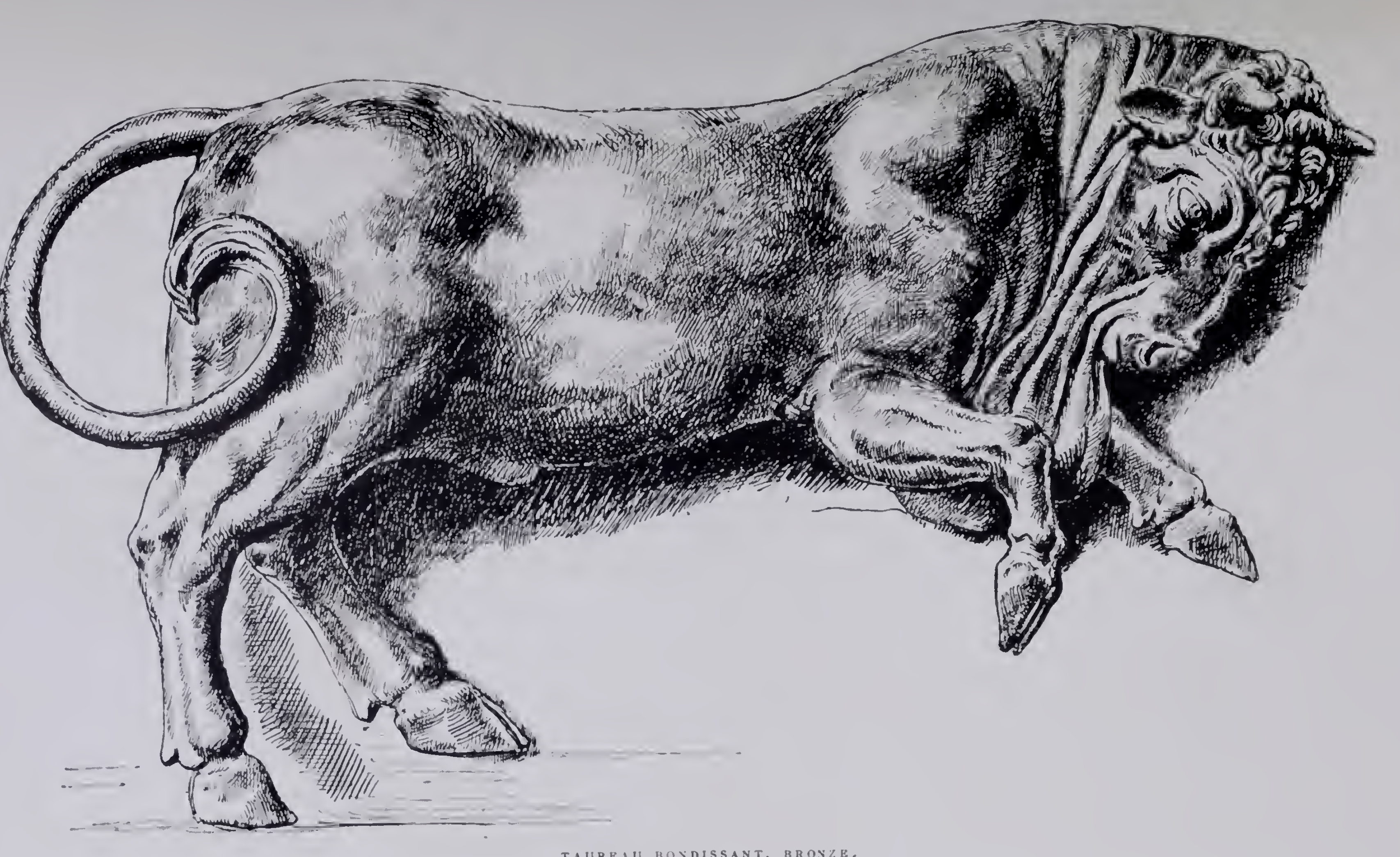
L'art contemporain a repris, avec une maîtrise notoire, l'étude de l'animal. Peintres, sculpteurs et artistes industriels, nous montrent que leur succès est la résultante d'un naturalisme sincère, à travers lequel perce délicieusement la sensibilité particulière de chaque artiste.

En présence de cet heureux essor, combien les images figées et dénaturées des incompréhensifs de toutes les époques de décadence nous semblent aujourd'hui ridicules ! Gâcheurs syriens, *græculi* du Bas-Empire romain, pasticheurs du ronflant XVIIe siècle, baguenaudiers du règne de Louis-Philippe, comme tous ont avili les belles formes que leur présentait la Nature !

Les hybrides lions Louis-Philippe qui baillent aux passants, la patte lourdement posée sur un petit écusson ou sur une boule, ne représentent ni une idée ni une forme ; ce ne sont que des épouvantails à moineaux.

Aussi, quand on lit les belles lettres de Théophile Gautier, toutes vibrantes de l'enthousiasme que suscitaient en son esprit les premières œuvres exposées par Barye, reste-t-on profondément étonné de voir qu'il était besoin de défendre le génie du grand animalier contre la méprisante indifférence des bons bourgeois de cette époque et qu'on eut toutes les peines du monde à leur montrer l'abîme qui existait entre ces petites maquettes frissonnantes de vie et les images froides, compassées, héraldiques, qui les précédèrent. Nous avons péniblement reconquis le droit de faire de l'art sincère et honnête, et cette conquête fut particulièrement difficile dans le domaine de la sculpture.

Toute unité de la nature est une résultante complète et parfaitement



TAUREAU BONDISSANT, BRONZE.

Musée du Louvre.

équilibrée de qualités diverses : plus l'artiste observe cette unité avec une passion sincère, plus il s'efforce de comprendre son modèle et mieux il réussit à créer cette merveilleuse fusion de la sensibilité humaine et de la beauté de la nature.

C'était le cas du bonhomme Barye, travaillant paisiblement dans un petit coin caché des jardins zoologiques, sans se guère soucier de ce qu'avaient fait ses devanciers. Ses dessins et ses notes nous montrent pourtant qu'il avait bien consulté l'œuvre des antiques et que la grande émotion qu'il en avait ressentie servait de levier à son génie ; mais, avant tout, il travaillait de son propre mouvement, étant de cette école dont le célèbre collectionneur La Caze parlait en ces termes familiers mais énergiques : « Il faut allumer son cigare devant les œuvres des grands maîtres, mais le fumer devant la nature ».

On n'a pas encore réuni en une série complète les grandes œuvres



MONNAIE DE THURIUM DU Vᵉ SIÈCLE.



MONNAIE DE THURIUM, PAR HISTOR.

éminentes de l'art animalier qui ont été créées au cours des âges ; nous allons constituer cet album en y classant bon nombre d'images inédites, et nous nous bornerons, pour accompagner nos reproductions, à quelques succincts commentaires, car, autant l'érudition est utile dans le domaine historique, autant, dans les questions artistiques, elle peut être gênante.

Rappelons la protestation de Rodin (*le Musée*, vol. I, p. 300) : « Oui, l'Antique est la grande leçon, la pure source de vie à laquelle on ne boit pas assez, parce que les incompréhensifs, en l'interprétant inexactement, ont troublé son onde vivifiante, et, croyant le faire aimer par décret, ont simplement livré à la solitude les galeries du vieux Louvre, en rendant froid et morne cet art de vie, de joie et de santé ».

I

Nous emprunterons nos premiers exemples à la vie pastorale, aux animaux qui vivent paisiblement à côté de l'homme.

Voici d'abord une œuvre puissante de la plus florissante époque de l'art grec, un bélier couché, qui est aujourd'hui au musée de Palerme, mais était jadis à Syracuse, et a été cité dans l'histoire depuis le XIᵉ siècle.



MELANCOLIA.

Gravure sur cuivre d'Albert Durer.

Sur les monnaies d'Himère est représentée une chèvre dans une attitude semblable, copiée d'une statue de bronze que Cicéron cite en termes enthousiastes parmi les monuments anciens de la ville (*Verr.*, II, 35). L'artiste a saisi avec une incomparable maîtrise l'indéfinissable expression qui anime la bête devant le regard de l'homme et, à travers la beauté de la forme, il nous transmet l'émotion complexe profondément ressentie par lui-même dans la création de ce chef-d'œuvre. Les œuvres d'une si émouvante franchise sont malheureusement bien rares,



TAUREAU DE BOSCOREALE.
(Collection Pierpont-Morgan.)

en face du grand nombre des images dont la joliesse est la qualité dominante.

Nous avons reproduit dans une frise, en tête de notre introduction, un bas-relief qui orne un petit vase en bronze (tire-lire ?) de la collection Dutuit. Ce gracieux bibelot a été trouvé en France, à Hautot-l'Auvray, près de Doudeville (Seine-Inférieure). C'est la spirituelle représentation graphique de cette poésie pastorale qui eut tant de vogue à Alexandrie, d'où elle fut transmise à Rome.

Les médailles antiques sont la meilleure illustration que nous ayons des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; aussi, il suffira d'en choisir presque au hasard un certain nombre, pour montrer quelles merveilleuses inter-

prétations de la nature nous ont laissées les peuples de la Hellade ou d'origine hellène. Sur les médailles de Thurium, des graveurs incomparables : Molossos, Phrygillos, Histor, Nicandre, représentent, avec des variantes, un taureau irrité d'une impressionnante allure, armes parlantes de la célèbre colonie panhellène. Ce taureau bondissant était peut-être la copie d'une statue célèbre qui décorait l'entrée de quelque temple. Une statue analogue, selon une hypothèse récente, aurait été dressée à Rome en face d'une copie de la célèbre vache de Myron, et les deux expressions diverses de fougue impétueuse et de lente et pénible démarche auraient représenté les deux principes de guerre et de paix. Le Louvre possède un précieux bronze d'applique, provenant de l'ancienne collection Gréau et qui a été trouvé à Autun ; il représente un taureau bondissant vers la droite, la tête baissée, comme s'il se précipitait sur un adversaire. C'est une œuvre grecque du Ier siècle, d'une belle franchise. A cette image hardie, il nous plaît d'opposer le joli bronze de Boscoreale de la collection de M. Pierpont-Morgan : un jeune taureau, à la lente démarche, qui tourne la tête pesamment vers sa droite ; l'artiste l'a saisi entre deux mouvements, avec un impressionnisme hardi.

M. Furtwaengler a doctement disserté sur les rapports de cette imagerie romaine avec les représentations alexandrines du Bœuf Apis ; mais pour nous, il nous suffit de goûter la franche émotion de cette belle œuvre de l'élégant siècle d'Auguste.

Mais voici, de la plus belle période de l'art grec archaïque, l'œuvre maîtresse de cette catégorie, ce taureau de marbre au British Museum, synthèse magnifique qui rappelle les éloquentes paroles de Carrière publiées ici-même (*le Musée,* vol. I), et dont la puissance est si grande, si large, que l'on ne peut l'exprimer avec des mots. Il faut regarder, admirer longuement et se souvenir de la belle épigramme du Tarentin Léonidas, sur la fameuse vache de Myron : « Non, Myron ne m'a pas sculptée, il ment ; mais, tandis que j'étais à paître, m'ayant chassée du troupeau, il m'a attachée sur ce socle de pierre ».

O. Théatès.

(A suivre.)



MONNAIE DE CRÈTE.

SUR ALBERT DURER

J'ai devant les yeux le portrait dont la date incertaine se place entre 1500 et 1504, ce simple panneau haut de 65 centimètres et large de 48, que conserve la Pinacothèque de Munich et qui est certainement un des plus précieux documents psychologiques de l'histoire de l'art universel. Dans les portraits sincères, la divination géniale de Michelet lisait comme en un livre les choses secrètes écrites dans le cœur et le cerveau du modèle ; dans celui-ci, c'est une âme surhumaine qui perce nerveusement et despotiquement par le regard net, le clair regard étincelant et incisif jaillissant de deux prunelles impérieuses et hautainement dominatrices.

N'existerait-il plus rien de lui, plus œuvre au monde portant le monogramme net et géométrique, les régulières initiales A. D. l'une en l'autre inscrites, du maître de Nuremberg, que cette seule, cette unique effigie nous apprendrait dans toute son ampleur dédaigneuse, dans toute sa complexité touffue, dans toute sa large vision puissante, le génie si spécial, si unique d'Albert Dürer.

Et c'est pourquoi, au seuil du magnifique album tout nouvellement paru que j'ai entre les mains[1], ce beau portrait limpide, il ne m'est pas possible de le regarder sans un battement de cœur, sans voir, sous les dehors de sa calme attitude, son sens vrai et tragique, sans le considérer comme l'image puissante d'une force au repos.

Oui, une force.

L'aspect général de la figure est hiératique et sévère : le front haut et construit comme un monument solide; les yeux largement fendus, bien ouverts, encadrés en des arcades sourcillières robustes, illuminés de prunelles éclatantes, de prunelles qui pénètrent, incisent le modèle regardé comme le burin mord le cuivre; le nez droit, régulier, et la bouche épaisse, charnue, avec une moue plus désenchantée, plus mélancolique, plus désabusée que triste. Et les cheveux tombants, par deux grandes masses régulières, comme celles du *klafte* des pharaons d'Égypte, encadrent fortement un visage qui tient de celui des Christs assis aux absides des basiliques siciliennes, les Christs au type arabe, les douloureux Christs qui si péniblement portent le fardeau de leur tragique toute-puissance.

Et les doigts maigres de la main droite, en un geste simple et calme,

1. Hachette, éditeur.

ramènent l'un sur l'autre à hauteur de la poitrine les deux revers de la robe fourrée....

Mais c'est le regard qui attire, qui retient, le magnétique regard que l'on sent fixé sur soi avec une âpreté terrible, le fascinateur regard presque pénible à supporter à la longue.

Ce sont des choses innombrables qui passent dans ce regard, les soucis, les tourments, les inquiétudes, les charges et les noblesses de l'art, tout le poème épique des conceptions sauvagement originales, toute l'épopée lyrique des essais hardiment audacieux, toute l'élégie funèbre des réalisations, malgré leur splendeur, inférieures quand même au rêve que le héros créateur aperçut plus haut, toujours plus haut, sur la route attaquée par ses espoirs infinis....

Dans les vieilles forêts où la sève à grands flots
Court du fût noir de l'aulne au tronc blanc des bouleaux,
Bien des fois n'est ce pas ? à travers la clairière,
Pâle, effaré, n'osant regarder en arrière
Tu t'es hâté tremblant et d'un pas convulsif,
O mon maître Albert Düre, ô vieux peintre pensif !

Les tragiques soubresauts de cette âme héroïque, sœur allemande de l'âme titanesque de Michel-Ange, à mon avis ce ne sont point les peintures qui la traduisent, si belles, si claires, si puissantes qu'elles soient et bien qu'en la plupart transparaissent les éclats étincelants de la flamme intérieure.

Le Père de l'artiste, — ce beau tableau de 1490, aux Offices de Florence ; — *Frédéric le Sage* (1495 à 1498) au Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin ; les *Saints Joseph*, *Joachim*, *Simon et Lazare* peints vers 1500 aux volets de l'autel de Jabach et conservés à l'ancienne Pinacothèque de Munich ; — les *Christs morts* de la Pinacothèque de Munich et du Musée Germanique de Nuremberg ; — l'étrange et impressionnant *Hercule combattant les oiseaux de Stymphale* au Musée Germanique de Nuremberg ; — les *Nativités* de Munich ; — les portraits de *Stéphane Paumgartner* et *Lucas Paumgartner* à Munich ; — l'*Adoration des Mages* de Florence (1504) ; — le *Jésus en Croix* de Dresde (1506) ; — les *Deux Saints Rois* de Francfort-sur-le-Mein ; — la *Sainte Trinité* de Vienne (1511) ; — et tant d'autres toiles où ce mâle génie fit rendre au pinceau toute la tendresse qu'il avait dans son cœur et essaya d'exiger de lui les âpres rudesses de son âme, m'émeuvent profondément, m'enthousiasment véhémentement et j'admire.

Mais je ne tremble pas devant les toiles comme devant les gravures ; car en elles se réalise pleinement l'aveu angoissé de saint Jean : « Or un esprit passa devant ma face et le poil de ma chair se hérissa ! »

Oui vraiment le pinceau trahit ce grand maître ; le pinceau fut



COMBAT DE SAINT MICHEL ET DU DRAGON.
Gravure en bois d'Albert Dürer.

trop mou, trop fluide, trop féminin ; il s'écrasa, il se brisa entre ces doigts trop durs. Arme trop faible pour de tels hommes : le pinceau ne résista aux mains de Michel-Ange que parce que celui-ci eut un mur, un plafond à décorer et que le Titan le mania comme un de ses ciseaux d'atelier, à plein poing, écrivant dans la cire humide du mortier frais comme il taillait à même le marbre.

Albert Dürer le sentit ployer en sa main : et, comme Michel-Ange pour mieux jeter ses cris de passion suprême redevenait statuaire, lui, le maître germanique, il se fit graveur : le burin d'acier, la plaque de cuivre, avec la morsure fumante, âcre, des acides corrosifs, ou encore le bloc de bois creusé, coupé, entaillé par l'outil tranchant, voilà les armes véritables, les armes loyales, franches, toujours prêtes, toujours jeunes, toujours actives qui s'offrirent en servantes dévouées, en esclaves incorruptibles à ce redoutable esprit. Il s'en saisit, et le frémissement de sa joie fut si intense, si prodigieux, que ses coups de pointe, aux épreuves amollies tirées de ses blocs originaux par nos reproductions, semblent aujourd'hui encore trouer le papier dans leur élan démesuré.

Et aussitôt, d'un seul bond atteignant aux plus sublimes altitudes, il fut ce géant dont l'œuvre puissante fait, lorsqu'elle est groupée en un album facilement accessible, passer un frisson d'angoisse au cœur de qui la contemple avec ferveur.

Graveur intrépide, qu'aucun obstacle ne rebute, il a tout entrepris ; il a taillé le cuivre et le bois avec une audace d'explorateur passionné fouillant un pays vierge, avec une robustesse brutale de bon ouvrier forgeant le fer à rudes coups de masse, avec une envolée lyrique de poète éperdu d'enthousiasme.

A la fois joyeux et épouvanté de se sentir emporté au galop frénétique d'une inspiration demi-sauvage, frère allemand de Dante, il apparaît nimbé d'éclairs, auréolé de visions horrifiantes, comme un de ces *Quatre cavaliers* que son génie lança contre l'Humanité, au soir du monde, suivant l'ordre de saint Jean. Et à l'appel de ses sensations exacerbées et presque douloureuses, en un branle démoniaque qui rappelle les vertiges funèbres des Danses Macabres, la Nature tout entière s'anima d'une vie farouche pour entrer dans son œuvre.

Une forêt pour toi, c'est un monde hideux.
Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux.
Là se penchent rêveurs les vieux pins, les grands ormes,
Dont les rameaux tordus font cent coudes difformes,
Et dans ce groupe sombre, agité par le vent,
Rien n'est tout à fort mort, ni tout à fait vivant !

Et c'est bien la forêt primitive, au sein de laquelle, marchant vers la souffrance, Adam et Ève écoutent s'éveiller en eux l'âme de l'Humanité,

Et puis, c'est le frisson tragique, retrouvé par Baudelaire, qui passe, brutal, épouvantant, glacial, le frisson sublime d'où surgit tout armée cette *Melancolia*, chef-d'œuvre immortel dont Michelet, avec cette divination que donne la parité du génie, a su lire le sens en un passage qu'il faut citer tout entier.

Vous vous imaginez que la dose excessive de longanimité et de patience dont ce peuple étonne le monde a dû être épuisée, et que la violence du désespoir lui aura arraché un cri, une malédiction, un blasphème? Oh! que vous connaissez peu l'Allemagne! Des révoltes locales eurent lieu, mais la masse allemande ne bougea; elle soupira seulement et regarda le ciel.

Soupir profond que l'art allemand prit au passage, et, lui donnant figure, grava pour l'avenir sur le bronze : MELANCOLIA.

Dans l'ombre humide des grands murs que la ville de Nuremberg venait de se bâtir contre les brigands et les princes, vivait et travaillait l'homme en qui fut la conscience profonde de ce pays de conscience, le grand ouvrier Albert Dürer. Ce pauvre homme, très malheureux en ménage, ne gagnant pas assez pour apaiser sa ménagère acariâtre, avait un foyer trouble (à l'image de la patrie), sans consolation intérieure : *Melancolia*.

Vingt fois, cent fois, sur toile, sur bois, sur cuivre, insatiablement, il peignit, grava sa tristesse et celle du temps, dans les formes légendaires de la Passion : le Christ vendu des Juifs, mais les chrétiens sont pires; le Christ frappé des Turcs, il l'est encore plus par les siens. Il variait ce thème à l'infini sans satisfaire son cœur, impuissant et vaincu par les réalités, dans cette lutte laborieuse : *Melancolia*.

Enfin, dans un grand jour, échappant aux formes connues, et, par un effort stoïcien, faisant appel au *moi*, sans appui du passé, il grava d'un acier vainqueur le génie de la Renaissance, l'ange de la Science et de l'Art, couronné de laurier. Il l'entoura de ses puissants calculs, lui mit le compas dans la main, et autour toutes les puissances d'industrie, la balance et la lampe, le marteau, le rabot, les clous et les tenailles des travaux commencés. Rien n'y manque, pas même les essais botaniques, en petits vases; pas même les travaux de l'anatomie : une bête morte attend le scalpel. Ce n'est plus là l'atelier fantastique du magicien, de l'alchimiste, qui ne donnent rien que fumée. Non, ici tout est sérieux, formidablement vrai : c'est le laboratoire où la science est puissante, où chaque coup qu'elle frappe est une immortelle étincelle, qui ne s'éteindra plus et reste un flambeau pour le monde.

L'être singulier et sans nom qui siège en ce chaos, ce beau géant qui, s'il n'était assis, passerait de cent pieds toutes les figures de Raphaël, ce génie dont les fortes ailes d'un tour franchiraient les deux pôles, qu'il est sombre pourtant! Et comment n'a-t-il pas la joie de son immense force? Pourquoi, d'un poing serré, accoudé au genou, dans un effort désespéré, cache-t-il la moitié de sa face admirable, de sorte qu'on ne voit guère que le noble profil, l'œil profondément noir et plongeant dans la nuit?..... Oh! fils de la lumière, que tu es triste!..... et attristant!..... Moi, j'avais cru que la lumière, c'était la joie!

« Quoi, tu ne vois donc pas? » dirait-il, s'il parlait, s'il pouvait, du fond de ce cuivre, se retourner vers moi, « tu ne vois pas ce bloc mal équarri, de forme irrégulière, et que la divine géométrie ne ramènera pas au prisme des cristaux?



LES QUATRE CAVALIERS.
Gravure sur bois d'Albert Dürer.

Prismatique il était, régulier, harmonique. Qu'ai-je fait? Sans arriver à l'art, j'ai brisé la nature.

« La bête aussi, qui fut vivante, qui gît là devant moi, alors elle semblait prête à révéler son secret, à m'expliquer la vie..... Et morte, elle s'est tue. Son sang figé refuse d'avouer le mystère où j'ai failli atteindre, — failli d'une seconde, — qui fut la mort, la nuit et mon éternelle ignorance. »

C'est donc en vain qu'on voit, dans un lointain immense, le vaste monde, forêts, villes et villages, l'infini de la mer et l'infini de la lumière. Que lui fait tout cela? L'infini qu'il poursuit, la lumière qu'il adore, c'est celle qui est au fond de l'être. Voilà ce qui serre son poing et qui vide son front, ce qui le laisse sans consolation. Voilà pourquoi ses lauriers l'accablent, et tous ses instruments, ses moyens de travail ne lui semblent qu'embarras, obstacles..... Oh! nous avons trop entassé! Celui-ci est captif de l'encombrement de la Science. Son laboratoire fait suer à voir. Comment sortira-t-il de là? Comment, s'il avait le malheur de vouloir seulement se lever, le pourrait-il? Il lui faudrait crever le toit de son front. Il y a une échelle pour grimper à l'observatoire.....

Amère dérision pour ce captif, lié de sa pensée. Je vous jure que jamais il ne montera. Adieu le ciel et les étoiles!... Pour les ailes! C'est le plus affreux! Oh! se sentir des ailes pour ne voler jamais. Cette torture fut épargnée à Prométhée. Il y a pourtant encore un être vivant dans un coin qui (bien entendu) n'ose souffler devant l'ange terrible. Pauvre petit génie tout nu, assis sur un arbre manqué. Ramassé sur sa tâche et les veines enflées d'un grand effort d'attention, il voudrait buriner, le petit; il travaille consciencieusement d'une pointe studieuse et maladroite.

De sorte qu'il pourrait bien être, sous cet aspect modeste, l'humble effigie de l'art allemand, la timide conception, la bonne volonté d'Albert Dürer et son âme ingénue. Hélas! l'effort n'est pas la force. Si ce géant ne peut, que peut le nain? Et je le vois avec chagrin, ce pauvre et lourd enfant ne prendra pas l'essor. Dieu ait pitié de lui! Les inutiles ailes qui lui ont poussé par erreur pendent et pendront toujours à ses épaules.

Image vraiment complète de découragement, qui supprime l'espoir, ne promet rien, pas même sur l'enfance. Le présent est mauvais, mais l'avenir est pire. Et l'horloge que je vois ne sonnera que de mauvaises heures.

Telle fut la pensée d'Albert Dürer. Et l'œuvre étant finie, datée, ayant envie de l'effacer, de la mettre dans l'ombre éternelle, il rit amèrement et ajouta une chauve-souris exactement sur le soleil, qui vole outrageusement en pleine lumière, inscrivant la nuit dans le jour et le mot : *Melancolia*[1].

Mais voici plus tragique encore. En une vision dont le sens jamais nettement ne sera bien compris et qui restera une des pages les plus angoissantes, les plus formidables de la littérature, inscrites entre celles d'Eschyle, de Dante, de Shakespeare, l'Écriture déploie les fougues tragiques de l'Apocalypse. Lit-on encore de nos jours la *Révélation de saint Jean le théologien?* Beaucoup en parlent qui la connaissent peut-être plus de réputation que de fait; mais Dürer l'avait lue, il l'avait méditée, et en répons magnifique aux phrases du solitaire de Pathmos,

1. Jules Michelet, *Histoire de France.*



LE COMBAT DES ANGES.

Gravure sur bois d'Albert Dürer.

sa main du fond du bloc de bois faisait lever en traits puissants des réalités quasi-terrifiantes.

Devant l'Évangéliste agenouillé au milieu des sept chandeliers, la main droite tenant les sept étoiles, l'épée sortant de la bouche, le Fils de l'Homme est assis sur les nuées. Puis saint Jean monte vers la Porte du Ciel ouverte au milieu des airs, porte véritable, aux lourds battants de bois, audacieusement inscrite au milieu des fulgurations célestes. Et voici, partis en une charge formidable contre les hommes condamnés, les quatre cavaliers qui paraissent au commandement de l'Agneau, celui qui, sur un cheval blanc, « partit en vainqueur pour remporter la victoire », celui au cheval roux qui tenait une grande épée, celui au cheval noir qui tenait une balance et celui au cheval pâle « qui se nommait la Mort, et le sépulcre le suivait ». — Le sixième sceau s'ouvre et les étoiles pleuvent sur la terre ; — les anges arrêtent les vents ; — les Élus chantent leur cantique ; — les sept anges jouent de la trompette ; — guerriers magnifiques, frères de ces anges-titans que Michel-Ange inscrivit en son Jugement dernier, glaive au poing ou bien chevauchant d'étranges hippogriffes, les anges combattent ; — saint Jean dévore le Livre ; — puis apparaissent la femme de soleil et le dragon aux sept têtes ; — page grandiose, saint Michel terrasse le dragon ; — ensuite viennent la bête aux cornes de bélier, la courtisane de Babylone ; et l'ange marchant péniblement, chargé du lourd fardeau de la clef de l'abîme...

Dans cet œuvre immense, après le beau portrait de Munich, c'est à cette illustration que je m'arrête de préférence, *Melancolia* et *l'Apocalypse,* car il me semble que Dürer s'y dépasse lui-même et qu'il n'y est pas seulement l'expression de sa propre personnalité, mais l'expression parfaite du génie germanique tout entier, avec tout ce qui fait sa grandeur aux mains de ses grands maîtres, ce qui peut faire son malheur aux mains des médiocrités.

Le génie de l'Allemagne, fait de mysticisme, de symbolisme, d'analyse accentuée, est toujours la lourde masse de combat maniée par Arminius et Witikind ; ses coups sont pesants et terribles, mais il lui faut frapper juste, sinon il n'est plus que de l'obscurité et de la grandiloquence. Holbein et Gœthe sont ses protagonistes éclatants. Mais Albert Dürer est plus haut qu'eux encore : maître solitaire planant dans d'inaccessibles régions, en ses mains tout est valeur, beauté tragique et noblesse sans seconde ; il peut tout se permettre, ayant la puissance qui transforme en lueurs éclatantes tout ce qu'elle touche, comme la main du bûcheron de la Fable transformait tout en or.

Et je ne puis jamais revoir une des pages de Dürer sans trouver plus clairvoyant, plus profond encore qu'il ne paraît au premier abord, le mot de Michelet : « Albert Dürer, conscience profonde de ce pays de conscience ».

GEORGES G.-TOUDOUZE.



Ventes à la galerie Georges Petit et à l'Hôtel Drouot. — En décembre, Me Lair-Dubreuil a procédé à la vente de quelques collections très importantes. Dans la collection Rikoff, il y avait de bons tableaux des écoles flamande et hollandaise et ils ont atteint des prix très élevés. Nous signalerons une jolie vue d'un canal par Van der Heyden, un merveilleux effet de lumière de Van der Neer, deux bons tableaux de Terburg.

Dans la collection Chasles, il y avait d'excellentes porcelaines et une série incomparable d'argenterie. On craignait l'influence de la crise américaine sur les prix; mais au contraire, ceux-ci ont été plus élevés que jamais. Ce n'est donc pas seulement l'Amérique qui donne le mauvais exemple.

*
* *

En Hollande. — L'État hollandais a définitivement acquis pour le musée Rijk les œuvres d'art de la collection Six (branche van Fromade), qui ont été mises en vente. Le tableau le plus important, *la Laitière*, de Wermeer de Delf, est estimé à près de 500.000 florins; parmi les autres, il faut citer un Metsu, un Adrien van de Velde, un Adrien van Ostade, un très beau Ruysdaël, que certains attribuent à Hobbema, un Wouwermans, un superbe Rubens et deux grisailles de Van Dyck.

La Société Rembrandt à contribué à l'achat pour 200.000 florins.

*
* *

Le Livre d'Uzès. — La Bibliothèque nationale vient de classer dans ses collections un livre unique, qu'elle convoitait depuis de longues années : le fameux bréviaire d'Uzès, imprimé avant 1500, par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évêque Nicolas Maugras.

On connaissait les quarante et un premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Deux seulement manquaient à la Bibliothèque nationale : le premier livre imprimé à Perpignan, qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la bibliothèque municipale de cette ville.

Le livre d'Uzès affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au xve siècle.

*
* *

Collection Pierpont Morgan. — Le Metropolitan Museum vient de publier, avec l'autorisation du grand collectionneur américain, la collection de porcelaines de M. J. Pierpont Morgan en un élégant volume illustré, au prix très modique de $ 3.

Cet ouvrage est précédé d'une préface historique du Dr Étienne Bushell et d'une introduction de M. William M. Laffan.

*
* *

Vandalisme. — L'*American Art News* donne, dans son numéro de novembre, la photographie d'un arrangement d'objets d'art exposé à la vente de M. Stanford White, et qui peut se dire, par un de ces mots expressifs américains, « *startling* ».

Imaginez une porte sculptée italienne de la fin du xvie, élevée sur une estrade à quatre marches, avec des draperies qui semblent une parure d'enterrement; au milieu de la porte, une grande jarre de style oriental ; sur chaque marche et de chaque côté, des caissons sculptés renfermant des fougères; au bas de l'estrade, deux marbres sculptés de Pompéi, fragments

de tables à pieds formés d'une griffe et d'une tête de lion. Le tout a un air de pompe funèbre ou de mascarade qui porte une grave atteinte au culte de l'art antique. L'*American Art News* publie cette image grotesque sans commentaires; nous, qui ne sommes pas tenus aux mêmes réserves, conseillons vivement aux Américains d'abandonner ces pastiches *artistiques*.

* * *

Common Greek Coins (**Monnaies grecques communes**), par le Rév. A. W. Hands, 1er vol., in-8°, 170 p., nombreuses illustrations. Prix 5 sh.

C'est une intéressante esquisse du monayage grec, pleine de subtiles observations. L'auteur nous dit : « La monnaie grecque est un talisman qui nous arrache à la réalité prosaïque pour nous transporter soudain, des brouillards de la ville comme dans un rêve, dans le passé, aux lumineux pays du sud et de l'Orient ». Mais M. Hands a su modérer son enthousiasme au juste niveau nécessaire, pour donner au lecteur le plaisir de laisser errer son imagination : il lui présente une belle image et des notices historiques; le reste vient de soi et en lisant ce livre on se surprend souvent, devant une image, l'œil dans le vague, évoquant toutes les émotions vécues dans le domaine de l'art.

* * *

Préférences. — L'*American Art News* reproduit un curieux questionnaire posé par M. Frederick Dolman, aux conservateurs des principaux musées d'Europe : *Quel est le principal tableau de vos collections ?*

Voici les réponses :

Louvre : Léonard de Vinci (*la Joconde*).

Prado : Velazquez (*les Meninas*).

Musée Rijk, Amsterdam : Rembrandt (*la Ronde de nuit*).

La Haye : Paul Potter (*le Jeune taureau*).

Le Belvedère, à Vienne : Rubens (*Ildephonse*).

Berlin : Van Eyck (*l'Adoration de l'Agneau*).

Dresde : Raphaël (*la Vierge*).

Munich : Murillo (*les Mangeurs de pastèques*).

Anvers : Quentin Matsys (*la Descente de Croix*).

Uffizi, Florence : Titien (*Flore*).

Palais Pitti : Raphaël (*la Madonna della Seggiola*).

Palais Borghèse : Titien (*l'Amour sacré et profane*).

Venise : Titien (*l'Assomption de la Vierge*).

Ce questionnaire me fait penser à ces collectionneurs qui disent aux experts d'une vente: « Achetez-moi le gros morceau de la vente », et sont furieux si l'objet qu'on leur a acheté n'est pas celui qui a fait le plus gros chiffre. Les Anglais et les Américains aiment les questions bien précises, mais en fait d'art, ceux qui aiment le beau sont comme les parents qui n'osent pas préférer un enfant aux autres.

* * *

Un excellent exemple. — Le Metropolitan Museum donne aux musées d'Europe un exemple des meilleurs. Il va au devant des désirs des studieux et avertit dans son bulletin que les directeurs et professeurs d'écoles d'art, en s'adressant quelques jours à l'avance aux conservateurs, peuvent obtenir tous les renseignements qu'ils désirent pour leurs conférences et trouveront, dans le musée même, une salle spéciale avec tout ce qui est nécessaire pour une conférence. Au British Museum, on permet aussi aux travailleurs sérieux de donner des conférences dans une salle spéciale du musée (*Assyrian room*), où l'on dispose pour l'occasion banquettes et tableau noir, et la conférence se termine souvent par une causerie autour des objets mêmes.

Le Metropolitan Museum achète aussi des exemples de reproductions frauduleuses d'objets d'art pouvant facilement tromper les collectionneurs. Il vient ainsi d'acheter des reproductions de couvertures de livres siennoises. On a souvent proposé en France, jusqu'ici sans succès, de créer un *musée des faux*.

* * *

Les faussaires grecs. — Après la découverte des terres cuites fausses dont se sont remplies les vitrines des collection-

neurs, voici que les faussaires d'Athènes essaient de lancer une nouvelle affaire qu'ils espèrent pouvoir être aussi fructueuse que la première.

Ce sont des miroirs antiques, miroirs de Corinthe. On prend un miroir ancien sans aucun ornement, et on le recouvre d'une boite métallique, sur laquelle sont rivées des appliques en bronze découpé et repoussé.

C'est, me semble-t-il, le même artiste qui a exécuté une série très nombreuse de terres cuites, qui est l'auteur de ces estampages vraiment très habiles et qui peuvent facilement tromper qui n'y regarde pas de très près. La patine est assez bien imitée, mais le métal n'a pas la friabilité du métal antique et dans les bossages prend des plis qui donnent un aspect de carton chiffonné.

Nous avons déjà mis en garde les amateurs contre les imitations de monnaies de Macédoine et de Thrace, nous répétons notre avertissement, car plusieurs collectionneurs ont été trompés dernièrement.

Nous signalerons aussi une autre imitation très dangereuse. Ce sont des verres phéniciens, en pâte opaque multicolore, que l'on prétend provenir tantôt de Rhodes, tantôt d'Espagne. Ils sont lourds et de pâte granuleuse, mais on est arrivé à imiter avec une grande habileté la porosité de la pâte de verre rongée par les éléments chimiques qui se trouvent dans la terre qui remplit les tombeaux et on est parvenu à procurer en peu de temps une irisation assez forte. Plusieurs collectionneurs et marchands ont acheté de cette verrerie. Ces verres n'ont pas les formes habituelles aux verres phéniciens, mais des formes bizarres d'époques très diverses.

On doit toujours se rappeler qu'une irisation superficielle peut être produite en très peu de temps. On m'a présenté une fois un tesson de bouteille avec une irisation superbe, portant une inscription qu'on croyait latine et qui était simplement : PHARMACIEN A LYON !

* * *

La mort d'un grand collectionneur. — Le célèbre collectionneur Groult vient de mourir. C'était un de ces hommes qui, doués d'une profonde sensibilité, dédient toute leur vie aux jouissances artistiques. Il laisse une incomparable série de tableaux du XVIIIe siècle, de très beaux dessins, des tapisseries d'après des cartons de Boucher et une quantité de bibelots, le tout évalué à 25 millions.

* * *

Une Exposition de l'œuvre gravé et des dessins de Rembrandt. — La Bibliothèque nationale prépare une exposition des eaux-fortes et des dessins de Rembrandt. Le concours des principaux collectionneurs du monde entier est acquis à cette très haute manifestation artistique.

* * *

Une importante trouvaille de mounaies grecques en Sicile. — On a trouvé récemment en Sicile, près de Catane, un petit trésor de monnaies du Ve siècle du plus haut intérêt artistique. On y remarque des tétradrachmes de Camarine avec la signature de l'artiste E+A et de merveilleuses pièces d'Agrigente.

* * *

Les idées étranges. — L'affreuse reconstruction du Stade d'Athènes fait fâcheusement école : pour *fêter* (!) la commémoration, en 1911, de la proclamation de Rome, capitale de l'Italie, on propose de *reconstruire* le Cirque Maxime *tel qu'il était du temps de Trajan*, entre le Palatin et l'Aventin. Ce projet rencontre, paraît-il, « l'adhésion enthousiaste » des sociétés italiennes de gymnastique.

Qu'en pensent les artistes non gymnasiarques ?

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

MONNAIES ANTIQUES DE LA SICILE

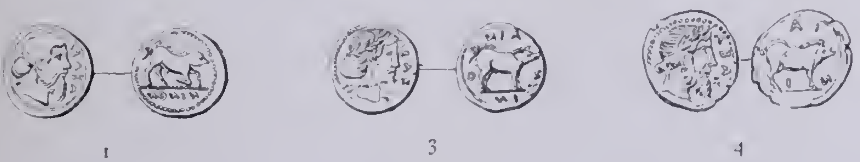
ABACÆNUM

Abacænum était une ville des Sicules, située à quelque distance de la mer, dans une région montagneuse, à l'extrémité nord-est de l'île, près de la moderne Tripi (Fazellus, *de Reb.Sic.*, IX, 7; Cluver, *Sic. Ant.*, p. 386). Elle joua un rôle assez important dans les guerres de Denys, d'Agathocle et de Hiéron II (Diod., XIV, 90; XIX, 65, 110), mais sa monnaie restreinte et de menue valeur montre qu'elle n'eut presque aucune extension commerciale. Du reste, la fondation de Tyndaris, en 396 (Diod., XIV, 78), arrêta complètement son essor. Le monnayage d'argent d'Abacænum commence peu après 450 et prend fin vers les premières années du IVe siècle. Les types sont calqués sur des modèles de style hellénique (comparez les litræ de Naxos en Sicile même et les monnaies lyciennes), mais le dessin est généralement celui des mixobarbari : de très bas relief, tantôt timide, tantôt brutalement audacieux. On voit parfois une silhouette très franche du sanglier, mais qui semble découpée sur du papier (fig. 4). Le monnayage d'argent semble avoir cessé peu après la fondation de Tyndaris. Vers le milieu du IVe siècle, on frappa à Abacænum des pièces en bronze sur lesquelles est dessinée une protomé de taureau à face humaine, ou une protomé de taureau impétueux, qui pourraient représenter le torrent Hélicon qui descendait des montagnes à proximité d'Abacænum. Ce premier monnayage de bronze cesse sous le règne de Hiéron II. Vers 200, nous trouvons de nouvelles émissions de style très sommaire.

MONNAIES D'ARGENT

a) *Litræ (vers 450-410 av. J.-C.). Les premières émissions. Poids : 0 gr. 85, 0 gr. 70; mod. : 11 à 14 millim. Quelquefois, champ concave. Les dernières émissions. Poids : 0 gr. 70; mod. : 11 à 12 millim.*

1 — Tête barbue et laurée de Zeus à droite : devant, **ABAKA** : derrière, I. Grènetis. ℞. Sanglier à droite, se relevant ou trébuchant. A l'exergue, la continuation de la légende rétrograde, **NOWIN**. Grènetis.
AR. British Museum; De Luynes (anc. coll. Sambon). 50 fr.



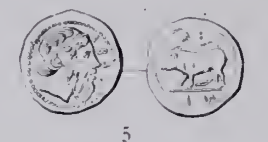
1 3 4

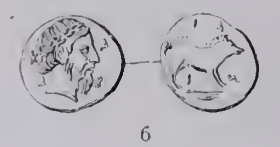
2 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr. ; devant, **ABAKA**. ℞. Sanglier debout à dr. ; devant, un gland ; au-dessus, **ABAKA**. AR. Pennisi. 10 fr.

3 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr.; devant, ABAK. ℞. Sanglier à dr.; au pourtour, la continuation de la légende, rétrograde, NOMINIA.
AR. Florence. 15 fr.

4 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr.; devant, ABAK. ℞. Sanglier à dr.; au pourtour, AINI; quelquefois, dans le champ, un grain d'orge.
AR. 10 fr.

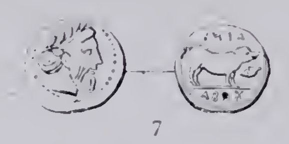
5 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr.; devant, ABAK. ℞. Sanglier debout à gauche; au pourtour, en boustrophédon, AI/IN ou IA/NI; quelquefois un grain d'orge dans le champ. [Pl. I.] AR. 10 fr.

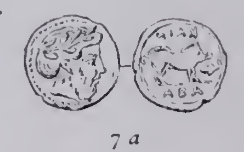

5


6

6 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr.: au pourtour, verticalement, en boustrophédon, KA/AB. ℞. Sanglier debout à dr.; dans le champ, un grain d'orge; au pourtour, la légende rétrograde INIA, ou à l'ex., NIA, et, au-dessus, INA. AR. 25 fr.

7 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr. Grènetis. ℞. Sanglier debout à dr.; devant, un gland ou un grain d'orge; lég. boustrophédon INIA/ABAK ou KAIN/ABA commençant à l'exergue. AR. 10 fr.


7


7 *a*

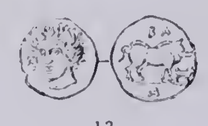
8 — Tête barbue et laurée de Zeus à dr. Grènetis. ℞. ABA. Sanglier debout à dr.: quelquefois, dans le champ, un grain d'orge. AR. 10.

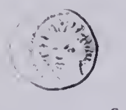
9 — Mêmes types; le sanglier à gauche. AR. 10 fr.

10 — Tête virile barbue à dr., la chevelure ébouriffée. Grènetis. ℞. ABA. Sanglier à g.; devant, un gland. AR. 10 fr.

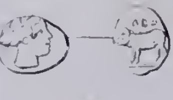
11 — Mêmes types; le sanglier à g. [Pl. I.] AR. 10 fr.

b) *Litræ (vers 400-395 av. J.-C.). Poids: 0 gr. 74 à 0 gr. 60; mod.: 11 millim.*


12



13


14

12 — Tête de femme de face (Ménade?), les cheveux ébouriffés. ℞. Laie et son marcassin à dr.; au-dessus, ABA ou A à l'exergue et BA au-dessus du type.
AR. 25 fr.

13 — Mêmes types ; la laie et le marcassin sont tournés à g. [Pl. I.] AR. 25 fr.

c) *Hémi-litron ou hémi-obole? (vers 400-395). Poids : 0 gr. 25 et 0 gr. 28 (Berlin); mod.: 8 millim.*

14 — Tête de nymphe à dr., la chevelure dans une *sphendoné;* ℞. Sanglier debout à g.; au-dessus, ABA. [Pl. I.] AR. Cab. de Berlin. Pennisi. 50 fr.

MONNAIES DE BRONZE

a) *Monnaies de bronze (vers 360 av. J.-C.). Mod. : 20 à 21 millim. Poids : 5 gr. 88.*

15 — Tête féminine à dr., ornée de bijoux, la chevelure dans une résille. Grènetis. ℞. Protomé du taureau à face humaine (type de Géla) à droite, nageant. Au pourtour, ABAKAINΩN. Æ. 100 fr.

Mod. 17 millim.

16. — Même tête féminine à dr. Grènetis. ℞. Protomé de taureau cornupète à g. Au pourtour, ABAKAINΩN. Grènetis. Æ. 50 fr.



15 16 17

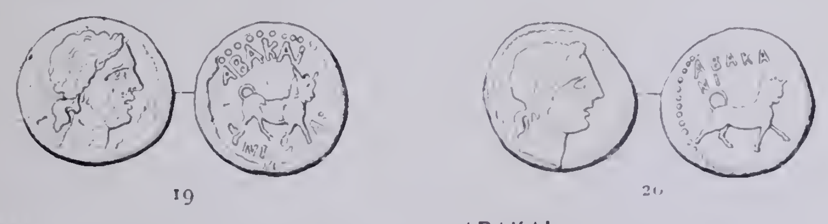
b) *Monnaies de bronze (vers 275 av. J.-C.). Mod. : 14 millim. Poids : 2 gr. 10.*

17 — Tête féminine à g., parée de bijoux et coiffée du *kékryphale.* (Comparez des monnaies syracusaines de Hiéron II.) ℞. Protomé de taureau cornupète à g.; au pourtour, ABAKAINΩN. Æ. 30 fr.

c) *Monnaies de bronze (vers 200 av. J.-C.). Mod. : 18 millim. Poids : 4 gr. 39; mod. : 20 à 22 millim. Poids : 7 gr. 65 et 8 gr. 85.*

18 — Tête d'Apollon à dr. ℞. Diane courant vers la g., tenant un flambeau et suivie d'un chien ; dans le champ, ABAKAI. [Pl. I.] Unique. Poids : 4 gr. 39. Cab. de Berlin. Æ. 50 fr.

19 — Tête d'Apollon (?) à dr., de style sommaire. Grènetis. ℞. Taureau, la queue arquée, marchant vivement vers la droite : au pourtour, ABAKAININΩN. Grènetis. Æ. 20 fr.



19 20

20 — Même type ; au-dessus du taureau, ABAKAI-NINΩN. Poids : 8 gr. 85. Berlin. Æ. 20 fr.

ACRÆ

Acræ était située au sud de l'île, sur une colline dérivée des montagnes où prend naissance l'Anapus. Elle était donc à l'intérieur des terres, presque en ligne droite, à l'ouest de Syracuse, à la distance de 24 milles romains (*Itin. Ant.*, p. 87; *Tab. Peut.*). Fazello l'a identifiée avec la moderne *Palazzolo*. Fondée par Syracuse l'an 663 (Thuc., vi, 5), pendant très longtemps elle ne fut qu'une citadelle de cette ville, destinée à contenir la turbulence des Sicules. A la suite du traité conclu entre les Romains et Hiéron II, Acræ resta au monarque syracusain (Diod., xxiii; Exc., p. 502) et devint à cette époque une petite ville florissante. Pendant la seconde guerre punique, elle offrit un refuge à Hippocrate, après la défaite que lui infligea Marcellus à Acrillæ, 214 av. J.-C. (Tite-Live, xxiv, 36). Pline mentionne Acræ parmi les *stipendiaræ civitates* (Pline, iii, 8). Les monnaies que nous avons de cette petite ville, citadelle avancée de Syracuse, semblent postérieures à l'an 200 av. J.-C.; elles sont d'un dessin très sommaire.

Monnaies de bronze (après 200 av. J.-C.). Mod.: 19 millim. Poids: 7 gr. 72, 8 gr. 85.



21

21 — Tête de Proserpine (?) à dr., couronnée d'épis de blé. Grènetis. ℟. **ΑΚΡΑΙΩΝ** (Ἀκραίων) avec **ΚΡ** en monogramme. Déméter debout à g. tenant deux flambeaux. Æ. 20 fr.

ÆTNA-INESSA

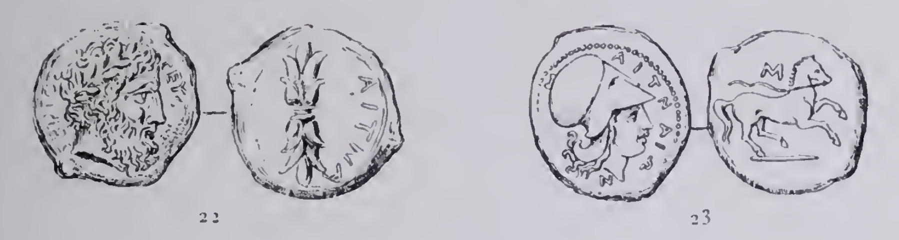
Le nom d'Ætna avait été donné par Hiéron Ier à la ville de Catane en 476, lorsqu'il s'empara de cette importante colonie de la chalcidienne Naxos, et y transféra de nouveaux colons, syracusains et péloponésiens. C'est alors que l'on frappa à Catane les remarquables monnaies à la tête de Silène et à la légende **ΑΙΤΝΑΙΟΝ**, qui doivent être rangées parmi les plus belles pièces de cette époque si heureuse pour l'art. Après la mort de Hiéron, vers 461, les colons syracusains furent à leur tour expulsés de Catane; ils s'établirent dans une place forte des Sicules, Inessa (S. Maria de Licodia), au sud du mont Ætna, à laquelle ils donnèrent le nom d'Ætna, continuant à considérer comme leur fondateur Hiéron (Diod., xi, p. 76; Strab., vi, p. 268). Cette forteresse joua un rôle important dans la guerre entre Syracuse et Athènes (Thuc., iii, 103; vi, 96) et dans les guerres civiles de la fin du ve siècle. En 403, Denys s'en rendit maître et y établit une garnison de mercenaires campaniens; ceux-ci

eurent la domination de cette place forte jusqu'à l'an 339, quand ils furent presque tous massacrés par les troupes de Timoléon.

Les premières monnaies d'Ætna font allusion à l'enthousiasme qu'éveillèrent les généreuses idées de liberté et de fraternité préconisées par le Corinthien Timoléon. Nous voyons en effet, sur les monnaies, la tête de Zeus Eleutherios, qui se retrouve sur les monnaies de Syracuse, d'Agyrium et de Halæsa et le cheval qui a brisé le frein. Quelques-unes de ces monnaies ont au-dessus du cheval, un M ; cette même initiale se retrouve sur une série de petites monnaies d'argent anépigraphes ayant d'un côté un crabe et de l'autre le cheval cabré. On a attribué ces monnaies à Agrigente ; mais, à cause du style, je suis tenté de les attribuer à Ætna. Elles appartiennent sûrement à une ville sicule, et je les décrirai avec d'autres monnaies anépigraphes de la même époque. Le monnayage, après une interruption assez longue, recommença sous la domination romaine, vers le milieu du IIe siècle ; il se composa de trias et de sextans de dessin sommaire.

a) *Monnaies de bronze du IVe siècle. Mod. : 21 millim.; poids 11 gr. 55.*

22 — Tête laurée et barbue de Jupiter libérateur à dr.; au pourtour, ΙΕΥΣ ΕΛ[ΕΥΘΕΡΙΟΣ], *Zeus libérateur*. Cercle, ℞. Foudre ; au pourtour, ΑΙΤΝΑ[ΙΩΝ] (Αἰτναίων). Cercle. Coll. Alessi, Luynes (870). Æ. 100 fr.



22 23

Mod. : 22-24 millim. ; poids : 16 gr. 70.

23 — Tête de Pallas à droite, coiffée d'un casque corinthien ; devant, ΑΙΤΝΑΙΩΝ. Grènetis. ℞. Cheval au galop vers la dr.: la bride au vent ; au-dessus, M.

Pennisi, musée de Naples, Santangelo. Æ. 50 fr.

24 — Autre exemplaire sans l'initiale M. Æ. 50 fr.

Mod. : 17-19 millim.; poids : 7 gr. 40.



25

25 — Tête de Coré à dr.; devant, ΑΙΤΝΑΙΩΝ. Grènetis. ℞. Cheval au galop vers la dr., la bride flottante ; au-dessus, M.

Bibl. Nat., Coll. Aradas, Pennisi. Æ. 50 fr.

b) *Monnaies de bronze du IIe siècle. Mod. : 17 à 22 millim ; poids moyen : 4 gr. 75.*

26 — Buste radié du Soleil à dr. Grènetis. ℟. Guerrier debout, presque de face, la tête à dr.; dans le champ, •••, marque du trias; au pourtour, **AITNAIΩN.** Æ. 3 fr.



26



28

27 — Mêmes types ; le guerrier à g. Æ. 3 fr.

Mod. : 14 à 17 millim.; poids moyen : 3 gr. 05.

28 — Tête de femme à dr., coiffée d'épis. ℟. Corne d'abondance et légende : **AITNAIΩN** ; dans le champ, ••, marque de l'hexas. Æ. 5 fr.

AGRIGENTE

Agrigente, située à petite distance de la mer, vers le milieu de la côte méridionale de l'île, était, au ve siècle avant Jésus-Christ, la cité luxueuse par excellence ; aussi Pindare (*Pyth.*, XII, 12) l'appelle-t-il « la plus belle ville des mortels », καλλίστα βροτεᾶν πολέων. Cette partie de la côte avait été peuplée d'abord par des Sicanes, dont on a retrouvé la nécropole sur le Monserrato, à l'ouest de la ville; ces peuplades, délogées de l'ἄκρα qui leur servait de forteresse naturelle, furent refoulées dans l'intérieur par des colons doriens venus, vers 582, de Géla ou directement de Rhodes, la métropole de Géla (Thuc., VI, 4; Scymn. Ch., 292 ; Strab., VI; Polyb., IX, 27). Les nouveaux colons s'établirent tout près de la mer, et peu à peu leur ville couvrit toute la haute colline qui dominait le port.

Tandis que Syracuse était la capitale de l'est, Agrigente dominait sur l'ouest de la Sicile : forteresse presque inexpugnable, située sur une haute montagne très escarpée au nord, mais s'abaissant doucement vers la mer, au sud, et contournée par deux petits fleuves, l'Hypsas et l'Acragas, qui mariaient leurs eaux avant de gagner le port (Polyb., IX, 27), elle tirait son opulence, toujours grandissante, du commerce avec les côtes de l'Afrique et avec l'Orient.

Agrigente, peu après 570, tomba sous le joug du tyran Phalaris, dont la cruauté devint légendaire; vers 549, ce tyran fut renversé par Télémachos, qui eut pour successeurs Alcamène et Alcandre. Vers 488, la ville eut pour maître Théron. Ce tyran, pour s'assurer la domination sur l'ouest de l'île et repousser les Carthaginois, fit une alliance avec Gélon de Syracuse, auquel

il donna en mariage sa fille Démarète. Il s'empara d'Himère, et c'est dans les parages de cette ville que l'an 480 les deux tyrans alliés brisèrent la puissance des Carthaginois. Théron mourut en 472 après un règne bienfaisant : mais son fils Thrasydée, déjà maître d'Himère, s'aliéna l'affection de ses sujets, et, après un an, fut expulsé d'Agrigente (Diod., XI, 53). On proclama alors un gouvernement démocratique qui dura soixante ans et, pendant cette période, la ville arriva à un degré suprême de richesse ; le philosophe Empédocle se plaisait à dire que ses compatriotes construisaient leurs habitations comme s'ils devaient vivre toujours, mais s'abandonnaient à la luxure, comme s'ils devaient mourir le lendemain (Diog. Laert., VIII, 2, § 63).

Hill (*Coins of Ancient Sicily*, p. 49) et Head (*Hist. Num.*) font remonter vers le milieu du VIe siècle les premières monnaies d'Agrigente : Babelon (*Traité*, II, p. 1544) classe les premières émissions vers 489 : mais, plus loin, il attribue à l'année 480 les tétradrachmes au symbole de la Niké, tandis que, entre ses tétradrachmes et les didrachmes de style primitif, il y a probablement une distance d'au moins un quart de siècle.

Je crois que le monnayage d'Agrigente commence à une époque légèrement antérieure à l'an 500, avec des didrachmes de poids attique (env. 8 gr. 40), aux dessins d'un naturalisme remarquable : un aigle posé, les ailes repliées et un crabe prêt à l'attaque, les pinces menaçantes. L'aigle représente, sur ces monnaies, l'oiseau de Zeus Atabyrios, dont le culte avait été introduit par les colons rhodiens et qui avait, à Agrigente, un temple fameux (Polybe, IX, 27) ; on a voulu voir aussi dans ce type une allusion au nom de la ville, grâce à un jeu de mots : l'aigle au repos, *muet* (ἀκραγής) : mais l'explication me paraît bien forcée. Le crabe (κράγγων), qui se rencontre sur les monnaies de Cos et de Crotone, paraît être les véritables armes parlantes de la ville ; on a hésité, pour l'identification de l'espèce, entre le crabe d'eau douce (*telphusa fluvialis*) et le crabe de mer (*eriphia spinifrons*) ; sur quelques émissions, l'espèce marine semble clairement indiquée. Holm (*Gesch. Sicil.*, t. III, p. 566) voudrait voir dans les pinces du crabe, χηλαί, une allusion aux deux jetées du port d'Agrigente. Là encore, il y a peut-être trop de subtilité dans l'interprétation. Pendant le premier quart du Ve siècle, nous avons une preuve matérielle de l'extension du commerce d'Agrigente sur les côtes italiotes, car Métaponte et Crotone frappent souvent leurs types sur des pièces démonétisées d'Agrigente. Les émissions des tétradrachmes commencèrent probablement sous la domination de Théron, et il est difficile de déterminer où finit le monnayage des tyrans et où commence celui du gouvernement démocratique ; ce serait pourtant tentant d'attribuer à l'avènement du parti démocratique l'introduction des symboles, dont le premier pourrait être celui de la Victoire. Pendant les premières années du gouvernement démocratique, l'aigle est perché sur un chapiteau de colonne ou sur une corniche de temple, comme sur les monnaies de Crotone.

Nous classerons donc ainsi ces monnaies primitives :

I. Monnaies d'argent. Didrachmes et tétradrachmes archaïques, antérieurs à l'an 472.

II *a*. Monnaies d'argent. Hexas, pentoncion, demi-litra, litra, drachme, didrachme et tétradrachme, style de transition, de 471 à 440.

b. Monnaies de bronze de 470 à 450. Pièces coulées en forme de bout de doigt ou d'amande : once, hexas, trias, tétras.

La drachme porte l'indication ΠΕΝ (Pentalitron) et des petites pièces de 0 gr. 67 ont l'indication ΛΙ (litra). M. Soutzo en déduit que le bronze était en Sicile l'étalon monétaire véritable ; mais cette proposition est vraie seulement pour ce qui concerne le commerce avec les populations sicules. Les pièces de bronze coulées, qui répondent à une litra de 48 à 50 grammes, étaient en effet destinées aux Sicules, et nous verrons, par la suite, des monnaies de bronze refrappées sur des monnaies d'Himère, qui nous donneront la clé de ce commerce, allant lentement d'une côte à l'autre de l'île. La menue monnaie d'argent porte, par conséquent, l'indication de sa valeur en bronze et la diversité des échanges nécessite, comme à Léontion, l'usage simultané de l'hémilitron et du pentoncion.

Au cours de la seconde moitié du ve siècle, Agrigente dut fatalement entrer en lutte avec Syracuse et essuya une grave défaite en 446, près du fleuve Himeras (Diod., xi, 76, 91 ; xii, 8) ; pendant la guerre contre Syracuse, elle conserva la plus stricte neutralité (Thuc., vii, 32, 33, 46, 50, 58) ; mais elle devait succomber aux attaques d'un autre formidable ennemi, les Carthaginois. Ceux-ci, depuis longtemps, préparaient un effort sérieux pour réduire sous leur domination les principales villes des côtes de la Sicile. Une première expédition, en 409, eut un prompt succès : Sélinonte et Himère tombèrent entre les mains des envahisseurs et furent impitoyablement détruites. En 406, une seconde expédition dirigea ses efforts contre Agrigente et, bien qu'elle fût défendue par des mercenaires lacédémoniens et secourue par une armée syracusaine, après huit mois de siège, elle fut contrainte par la famine à se rendre. Les Carthaginois y passèrent l'hiver et, en quittant la ville, la détruisirent presque complètement.

Nous avons réuni en un seul groupe le monnayage de l'époque comprise entre les premières luttes d'Agrigente avec Syracuse et sa destruction par les Carthaginois ; mais nous avons essayé de suivre un ordre chronologique dans la description des pièces. Au point de vue commercial, nous constatons que le monnayage de cette époque est plus restreint que celui de la période précédente ; pour ce qui est de sa valeur artistique, il n'est inférieur à aucun.

Parmi les monnaies antérieures à l'an 415, on remarque une drachme qui offre, au revers, un crabe dont la carapace est ornée d'une tête humaine à l'expression hagarde. A différentes reprises, les bossages de la carapace ont suggéré aux artistes l'idée bizarre d'indiquer vaguement une tête ; sur quelques monnaies, on reconnaît les contours d'un mufle de lion. Sur cette drachme, pourtant, le dessin est très précis, et cette tête horripilante apparaît en guise d'*apotropaion*, sur les armes parlantes de la ville, pour indiquer peut-être quelque événement important. Sur les monnaies de cette période et de la suivante, on voit deux aigles, dont l'un déchire un lièvre et l'autre lève la tête pour jeter son cri strident de victoire (κράζω).



La Statuaire grecque et les Médailles antiques

LES XOANA

La Grèce mycénienne, si précieuse et si vivante, raffinée dans ses mœurs et dans son art, nous apparaît dans le grand mystère du passé comme pleine d'un esprit subtil et imaginatif : si sa religion nous est mal connue, c'est qu'elle était une poésie qui partout sentait vivre des dieux passionnés, sans éprouver le besoin de leur donner une image terrestre; des symboles suffisaient à la piété de ces marins aventureux et magnifiques, qui dédaignaient sans doute l'idolâtrie des Orientaux et les monstres bizarres de l'Égypte.

Aussi l'art mycénien ne nous a-t-il pas laissé une seule statue divine. Il faut laisser passer sur cette civilisation industrieuse tout le flot dorien, brutal et rapide, pour que l'esprit hellénique naisse de l'union de cette barbarie et de ce génie frappé à mort : alors chez le nouveau peuple, toujours poète mais plus puissamment attaché au réel, les dieux descendent sur la terre; les symboles où ils se fixent ne sont plus de simples signes rituels[1]; les prêtres y veulent montrer à des fidèles exigeants et inquiets d'énigmatiques ébauches de la figure humaine : c'est pour satisfaire ce besoin de l'âme hellène que la statuaire va naître.

Quelque obscurs qu'en soient les débuts, ces débuts nous intéressent, non seulement parce qu'ils éclairent la pensée religieuse de l'âge homérique et qu'ils sont l'aube d'une des plus nobles perfections de l'histoire, mais encore pour eux-mêmes, parce qu'ils ont indiqué à l'art grec sa voie, ses préférences et sa pensée intime. De même que le besoin de figurer la Passion d'un Dieu engendra la sculpture de notre Moyen-Age et la fit avant tout pathétique et touffue, de même nous voyons,

1. De tels symboles furent cependant jalousement gardés dans le trésor des temples, par de pieuses cités, et cela jusqu'à une date très avancée ; les médailles grecques nous en gardent souvent l'image : Apollon Ἀγυιεύς à Ambracie, Artémis Περγαία à Perga et à Attalia, les bétyles d'Hypaepa et de Séleucie sur le Calycadnus, etc.

comme un parfait contraste, le désir de donner à des dieux souverains une forme humaine engendrer chez les Grecs une sculpture toute empreinte de grandeur et d'une simplicité sereine.

C'est déjà ce que possèdent les premières idoles, ces *xoana* que révéra longtemps dans toute l'Hellade la dévotion populaire, et qu'un vieux poète nous décrit comme des fantômes d'hommes, sans mains, sans pieds, sans yeux. Les xoana ne nous sont connus que par les monnaies et les vases peints ; comme leur nom l'indique, c'étaient des images de bois, à peine dégrossies ; on les habillait d'étoffes, on les décorait de joyaux, on les surchargeait d'armes, souvent ; elles ressemblaient à la fois aux épouvantails que les paysans dressent dans les branches des cerisiers, pour écarter les oiseaux, et à ces madones espagnoles, qui sont de barbares poupées de bois vêtues de satin broché et écrasées de bijoux.

Si ces idoles furent taillées dans le bois, c'est que le bois est moins rebelle aux outils primitifs que les pierres les plus tendres. Cependant les commentateurs subtils du temps de l'empire romain, comme Pline et Lucien, voulaient expliquer surtout le choix de cette matière par des motifs superstitieux : nos pères, disaient-ils, croyaient que les dieux viennent s'incorporer à certains arbres, que Zeus réside dans les chênes, qu'Athéna est présente dans le tronc tenace des oliviers, que la Mère des dieux murmure dans les branches mobiles des grands pins ; et nous savons qu'à Orchomène, par exemple, un xoanon d'Artémis était dressé dans un cèdre, et que sur l'Acropole d'Athènes le tronc d'un olivier bien des fois centenaire portait, comme un réel symbole de la déesse, l'Égide et des armes ; Pausanias, visitant les ruines du temple d'Hermès Cyllénien, sur la plus haute montagne d'Arcadie, s'émerveille que l'idole de huit pieds de haut qui figure ce dieu soit, non pas d'ébène, de cyprès, de cèdre, de chêne, ou d'yeuse, comme les autres *xoana*, mais en thuia, bois précieux et parfumé. Cependant, tout porte à croire que ce symbolisme ne se développa qu'avec le culte, qu'il n'est pas primitif, et que les premiers dieux furent des troncs d'arbres dégrossis parce que leurs adorateurs n'auraient pas su leur donner une image vaguement humaine dans le calcaire ou le marbre.

Parce qu'elles étaient de bois, ces idoles ont péri ; nous aimerions en retrouver des images sur des monuments du même temps, mais l'art de ces lointaines époques ne savait pas reproduire ces dieux à grand peine ébauchés et ornés d'accessoires. La monnaie n'a existé que longtemps après que Dédale, selon une vieille tradition où gît un fond de vérité, fût venu délier les membres de ces statues figées et ouvrir leurs yeux aveugles. Aussi la numismatique ne commence à nous donner des témoignages de ce que furent les xoana, qu'à une époque

assez basse, où il n'en subsistait plus qu'un petit nombre, d'autant plus vénérés d'ailleurs que leur origine paraissait plus fabuleuse.

Parmi les monnaies de la Grèce occidentale, de telles représentations sont extrêmement rares. La plus connue est celle du fameux Apollon d'Amyclées, sur des médailles de Sparte frappées au début du IIIe siècle avant notre ère. Bathyclès de Magnésie avait fait pour cette divinité un trône célèbre, dont Pausanias donne une description détaillée. « Le milieu en est fort large, dit-il, et la statue y est posée. Je ne sache pas que personne en ait mesuré la hauteur, mais à vue d'œil on lui donne trente coudées. Elle n'est pas l'œuvre de Bathyclès, mais c'est une vieille idole faite sans art : en effet, à part le visage, l'extrémité des pieds et les mains, elle est, pour le reste, semblable à une colonne de bronze ; la tête est casquée, les mains tiennent une lance et un arc. La base a la forme d'un autel et l'on dit que le corps de Hyacinthos y est enseveli. » Toutefois, étant donné la matière dont Pausanias dit que la statue est faite, ce ne devait être qu'une réplique du xoanon de bois, car, pour de telles images très révérées, il arrivait que, si l'original périssait ou menaçait de périr, on le reconstituât tel quel dans une matière plus solide, afin que la piété des fidèles ne fût pas déroutée par la vue d'un dieu plus jeune, aux membres plus libres, au visage plus humain. Je ne rechercherai pas quand le xoanon de bronze fut substitué au xoanon de bois, si ce fut avant ou après l'époque où fut émise la médaille qui nous a gardé la physionomie du dieu. MM. Imhoof-Blümer et P. Gardner, M. Furtwaengler, MM. H. Hitzig et Hugo Blümner et bien d'autres ont abondamment disserté sur le texte de Pausanias, et l'on peut se reporter à leurs études. Nous ne cherchons ici qu'à revoir dans notre imagination l'idole primitive ; elle est bien telle que la décrit le naïf voyageur : c'est une colonne, c'est même un tronc d'arbre, plus massif à la base qu'au sommet ; la tête casquée qui le surmonte semble n'être qu'un billot à peine dégrossi qu'on a coiffé d'un casque réel ; les bras sont pliés à angles droits, comme ceux des épouvantails. Evidemment les animaux qui flanquent le dieu sont des additions postérieures, des ex-voto peut-être. Mais on juge de l'effet que pouvait produire sur des populations naïves et confiantes cet énorme fétiche, haut de douze mètres. C'était bien là le dieu dorien par excellence, impassible, rude, agressif, brandissant ses armes, et son âme, toute proche du peuple belliqueux qui l'adorait, n'avait rien de cette sentimentalité affadie que prête Ovide à l'Apollon ami d'Hyacinthos[1].



FIG. I.
XOANON DE L'APOLLON D'AMYCLÉES SUR UNE MÉDAILLE DE SPARTE.

1. De mauvaises monnaies de bronze de Lacédémone, du IIIe siècle de notre ère, nous

Des monnaies d'argent de Leucade, en Acarnanie, frappées au second siècle avant notre ère, nous montrent un autre xoanon, moins célèbre mais aussi curieux : malgré le croissant qui orne sa chevelure, malgré le cerf qui se tient à son côté, ce n'est point là une Artémis, mais une Aphrodite, qui régnait dans un petit temple situé dans un îlot, au nord du canal que les Corinthiens avaient creusé entre la presqu'île de Leucade et le continent. L'idole a la même forme que l'Apollon Amycléen, mais une tunique recouvre l'espèce de colonne qui la compose ; son attribut est l'aplustre, parce que c'est une déesse marine qui protège les vaiseaux ; son sceptre surmonté d'une colombe est, par une convention naïve, placé derrière elle. Le cerf placé à côté d'elle, comme le bouc à côté de l'Apollon d'Amyclées, a lui aussi toute la raideur d'un dieu primitif : ce groupe, d'une immobilité étrange, se tenait au fond du sanctuaire qu'entourait de toutes parts une mer agitée, et l'on conçoit facilement l'impression profonde que devait produire sur les pèlerins qui s'étaient embarqués pour venir prier dans ce vieux temple, la sérénité extra-humaine de cette Aphrodite céleste, sans féminité et sans vie.



FIG. 2. XOANON D'APHRODITE AINEIAS SUR UNE MONNAIE DE LEUCADE.

Mais la vraie patrie des *xoana* fut l'Asie Mineure. Sur ce sol où tant de races se mêlèrent, où tant de cultes se fondirent, où l'exaltation religieuse atteignit à de tels paroxymes et à de telles complications, il semble qu'une sorte de superstition ait protégé les plus archaïques des idoles. Le type de ces idoles est le *palladium* troyen, dont tant de monuments, tant de monnaies nous ont conservé le souvenir : cette petite déesse de bois s'apparentait beaucoup aux fétiches des sauvages, et c'est toute la poésie et l'histoire que tant de siècles ont accumulées autour d'elle qui nous la rend vénérable. Un autre type célèbre de xoanon asiatique est l'Artémis d'Éphèse, mais les siècles l'ont tant surchargée d'attributs et de symboles, qu'elle n'a plus à nos yeux ce caractère

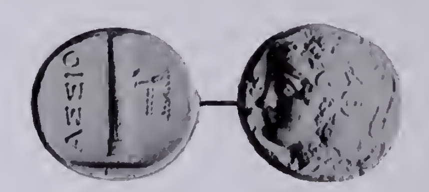


FIG. 3. — XOANON D'ATHENA, A ASSOS.

montrent la représentation d'un xoanon qui ressemble beaucoup à celui de l'Apollon Amycléen : on a voulu y voir l'Athéna Khalkiœcos de Gitiadas. L'identification est douteuse, quoique tentante.

primitif que nous recherchons dans les plus archaïques des dieux, et d'ailleurs, elle est à peine grecque : c'est un des monstres obscurs nés de l'imagination orientale, une allégorie mille fois retournée et compliquée, et qui est devenue la négation même de toute beauté.

Une seule médaille du IVe siècle nous a transmis l'image d'un xoanon d'Asie Mineure : c'est un tétradrachme d'Assos (fig. 3) : cette cité de Mysie couronnait un rocher abrupt, au pied duquel un port sûr faisait face au port de Méthymna, dans l'île de Lesbos. Une tradition attribue la fondation d'Assos aux Méthymnéens, et la numismatique témoigne que ces deux cités étaient vouées à Athéna ; une vieille monnaie de Méthymna nous montre une Athéna dont le casque est orné d'un griffon bizarre, d'allure agressive, et c'est peut-être le même griffon familier de la déesse qui bondit au revers de tant de monnaies d'Assos, et qui, sur l'avers du rarissime tétradrachme figuré ici, frémit encore sur



FIG. 4 — IDOLE DE HÉRA, A SAMOS (MONNAIE DE GALLIEN).



FIG. 5. — IDOLE DE HÉRA, A SAMOS (MONNAIE DE GORDIEN).

le casque d'Athéna. Une Athéna, d'un caractère assez particulier, est donc la déesse de Méthymna et d'Assos, et il faut conclure que c'est elle que nous voyons au revers de la monnaie, vêtue d'une longue robe, tenir une lance et une guirlande : c'est à peine une statue ; on dirait une colonne trapue posée sur une base étroite et recouverte d'une tunique à plis serrés ; on lui a adjoint des bras et une tête voilée. La lance est son attribut ; la guirlande est un ex-voto. Telle est donc la mystérieuse déesse qui servait de *palladium* aux habitants d'Assos et qu'ils devaient conserver au sommet de leur rocher presque inaccessible. On sait qu'au VIe siècle avant notre ère, des sculpteurs qui savaient tous les secrets de leur art copièrent textuellement dans le marbre de telles idoles, en respectant superstitieusement les lignes très élémentaires du xoanon primitif : le Louvre possède une Héra, provenant de Samos, qui est une de ces copies serviles, où le travail du marbre cependant atteint une finesse rare. Or, si l'on voulait reconstituer les prototypes de semblables copies, on ne trouverait pas de meilleur modèle que cette étrange déité d'Assos, dont notre tétradrachme nous a gardé le souvenir.

Les autres médailles d'Asie Mineure où sont figurés des xoana sont des bronzes du temps de l'Empire, et le caractère religieux qui s'y accuse est plus asiatique que grec. La plupart de ces médailles ont été émises par des cités lydiennes, phrygiennes ou cariennes, c'est-à-dire à peine helléniques. A Samos pourtant des bronzes de Gallien perpétuent la mémoire d'une idole barbare de Héra, qui pouvait être alors vieille de neuf siècles au moins (fig. 4 et 5). Plusieurs textes nous disent que la première représentation de Héra, à Samos, fut une planche. et qu'ensuite Smilis (dont Pausanias fait un contemporain du fabuleux Dédale) donna forme humaine à la déesse : la légende le fait venir d'Égine exprès pour façonner l'idole. Il semble donc difficile de mettre en doute que le xoanon figuré sur les bronzes impériaux ne soit l'œuvre de Smilis, qui dut vivre au VIIe siècle : et cependant, combien cette œuvre est plus barbare encore que le palladium d'Assos ! Je ne serais pas éloigné de



FIG. 6. — XOANON DE CORÉ, A SARDES (MONNAIE D'ELAGABALE).





FIG. 7. — XOANON DE CORÉ DANS SON TEMPLE, A SARDES.

croire toutefois que l'idole a été affublée au cours des siècles, d'un luxe d'étoffes et de bijoux qui cachaient sa forme primitive et qui lui donnaient cette apparence de monstre oriental. Le billot de bois où des traits humains sont ébauchés, le corps à peu près cônique flanqué de deux pieds informes, les bras trop symétriques soutenus par des supports sans signification, voilà sans doute les parties apparentes du travail de Smilis : mais ces colliers bizarres, qui font plusieurs fois le tour du buste et, par derrière, sont relevés jusqu'à l'étrange calathos qui coiffe la déesse, sa tunique qui semble bien avoir été un vêtement réel et non figuré, les bandelettes croisées qui la serrent, les voiles qui flottent autour de ce corps démesuré, tout cet attirail avait été certainement ajouté au xoanon et devait être renouvelé, et rendu chaque fois plus conforme au mauvais goût asiatique : Smilis avait fabriqué sans doute une idole raide et sobre; les prêtres samiens en avaient fait, au temps de l'empire romain, une madone espagnole.

Si de l'Héræon de Samos, qui dominait un des promontoires de l'île, nous passons sur le continent asiatique pour nous enfoncer dans

les terres, vers la chaîne du Tmolus, nous trouverons dans de nombreuses villes lydiennes ou phrygiennes de semblables idoles, ainsi surchargées de draperies et d'ornements : c'est la curieuse Perséphone de Sardes, dont les monnaies nous montrent l'image et le temple, déesse barbare, sans visage et sans membres, voilée de la tête à la base et dressée entre l'épi et le pavot sacrés, symbole monstrueux du sommeil souterrain




FIG. 8 — XOANON DE L'ARTÉMIS PERSIQUE, A HYPÆPA.

et où rien d'hellénique ne subsiste plus (fig. 6 et 7); c'est, sur l'autre versant du Tmolus, l'Artémis persique d'Hypaepa, idole plus mince, dont la tunique est serrée à la taille, et qu'abrite un immense voile tombant du sommet du calathos jusqu'aux talons (fig. 8); ce sont les deux mystérieuses déesses voilées de Cidramos, l'une prise dans une gaine comme l'Artémis d'Éphèse, l'autre vêtue d'une tunique serrée comme celle d'Hypæpa; c'est enfin le dieu des Cariens, le Zeus Labrandeus de Mylasa,




FIG. 9. — IDOLES ASIATIQUES, A CIDRAMOS.

buste grossier que couronne le calathos, qui repose sur une longue gaine quadrillée, et dont les deux bras sont symétriquement repliés à angles droits, les mains tenant, l'une la double hache, l'autre une pique (fig. 10). Mais ce dieu étrange, armé de la double hache, ramène notre pensée vers le vieux culte symbolique du Labyrinthe crétois. Ici, du reste, chez ce peuple plus voisin des Pélasges primitifs que des Grecs de l'âge classique, de telles divinités, très curieusement énigmatiques au point de vue de la mythologie, échappent à l'histoire de l'art hellénique : au temps où les Lydiens et les Cariens adorent encore ces xoana qui ont à peine forme humaine, le souvenir n'en reste chez les Grecs

que dans ces hermès et ces termes qui n'étaient plus guère que des monuments décoratifs et dont le caractère religieux, depuis les profanations d'Alcibiade, s'était presque complètement dissipé.

Toutefois, dans les plus grecs de ces xoana, nous trouvons toujours un caractère qui, loin d'être accidentel et fugitif, devait s'attacher à toute la statuaire grecque, jusqu'au temps où le goût asiatique en



FIG. 10. — ZEUS LABRANDEUS, A MYLASA (SOUS GÉTA).

corrompit la pureté : c'est cette noble et religieuse impassibilité, presque farouche dans l'Apollon d'Amyclées, sereine dans l'Aphrodite de Leucade, fière et forte dans l'Athéna d'Assos ; à Samos et à Sardes, les prêtres orientaux en cachent la grandeur sous des monceaux d'étoffes et de parures : mais en Grèce elle ne fera au contraire que s'épurer davantage, pour arriver un jour à cette beauté vraiment éternelle et divine de l'Athéna du Parthénon et du Zeus d'Olympie.

Jean de Foville.





BOUC.
(Bronze Grec)

IMP. FORTIER & MAROTTE



CHASSE AUX CHÈVRES SAUVAGES, BAS-RELIEF ASSYRIEN.
(British Museum.)

LES ARTISTES ANIMALIERS

(SECOND ARTICLE[1])

II



COUPE
EN TERRE VERNISSÉE.
(Égypte.)

Myron a excellé dans les figures d'animaux ; on lui attribuait les quatre taureaux de bronze qui se dressaient autour d'un autel, sous le portique du temple d'Apollon Palatin (Properce, II, 21, 7), et dont les admirables monnaies de Thurium de l'an 443, encore imbues du style archaïque, nous donnent une impression assez juste sinon pour la pose, au moins pour le sentiment et la forme. Peu de monuments anciens ont inspiré autant d'épigrammes que la génisse de bronze de Myron (Overbeck *Schriftquellen*, 550-591). Consacrée dans le voisinage de l'Acropole d'Athènes, elle était encore en place au temps de Cicéron[2]. Gabrici, dans sa belle étude sur la numismatique d'Auguste (*Studii e Materiali di Archeologia*, 1902), a recherché, sur les monnaies impériales, les indications des vicissitudes de cette œuvre insigne. Elle est représentée, comme symbole de paix, sur un *aureus* d'Auguste frappé à Athènes, l'an 735. Elle apparaît de nouveau sur les monnaies de Vespasien et de Titus, et on peut en arguer que Vespasien la fit placer au forum de la Paix, après la prise de Jérusalem. Procope nous dit qu'elle était encore là de son temps, au VIe siècle de notre ère. Gabrici pense avec raison que ce serait plutôt Néron qui l'aurait arrachée à la Grèce.

1. V. le n° 1, vol. V du *Musée*, p. 22.
2. In *Verr.*, IV, 60, 135. « Quid (arbitramini merere velle) Athenienses ut (amittant)..... ex ære Myronis buculam ? »

On a cherché, parmi les monuments qui nous restent, des répliques de cette génisse que les Anciens nous décrivent comme « vivante, prête à mugir », et on a signalé deux statuettes, l'une de bronze, au Cabinet des Médailles, l'autre de marbre, au Palais des Conservateurs, à Rome.

Le bronze du Cabinet des Médailles, publié par Babelon dans la *Gazette Archéologique* de 1883[1], est un travail très soigné, probablement du Ier siècle av. J.-C., reproduisant assez fidèlement et dans toute sa raideur une œuvre de l'époque de transition entre l'archaïsme et l'art délié. Si elle ne représente pas exactement l'œuvre de Myron —



VACHE, BRONZE TROUVÉ A HERCULANUM.
(Bibliothèque Nationale.)

peut-être la disgracieuse statuette de marbre de Rome est-elle plus fidèle[2] — elle nous donne des éléments précieux pour diriger notre imagination. La démarche lente et pesante, le cou tendu comme si elle allait mugir, elle offre en effet les traits si hautement vantés dans l'*Anthologie*. Ce bronze fut trouvé à Herculanum au XVIIIe siècle et donné à Louis XV par Caylus.

Si la statuette de marbre du Palais des Conservateurs est lourde et disgracieuse, voici, par contre, une statuette inédite de marbre, d'une époque plus récente, qui est pleine de vie et de sentiment. C'est une chèvre qui marche lentement, retournant la tête, le cou tendu, bêlant.

1. Voyez aussi : Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque* ; Babelon et Blanchet, *Bronzes antiques du Cabinet des Médailles*.

2. R. Delbrueck dans les *Mittheil. Rœm. Abteil*, 1901, pl. IV.



FAON, BRONZE TROUVÉ A HERCULANUM.
(Musée de Naples.)

C'est la même attitude inquiète — l'attitude de la mère qui cherche son petit — que l'on observe dans la vache du Cabinet de France. Il n'est pas possible d'exprimer la naïve sensibilité animale avec une plus heureuse simplicité.

Sur notre deuxième planche, nous avons fait graver une vigoureuse image du ve siècle, également inédite. C'est une statuette en bronze, représentant un bouc dressé sur ses pattes de derrière, la tête baissée,



CERF, BRONZE.
(Musée de Naples.)

prêt à foncer sur un adversaire. Nous avons là la réplique d'une œuvre célèbre qui a été reproduite par un peintre céramiste de la fin du vi^e siècle, Tleson, sur une coupe qui fut exposée en 1903 au Burlington Club, à Londres [1] ; mais la réplique est elle-même une œuvre où perce fortement la personnalité de l'artiste, et c'est un des plus précieux exemples de l'art animalier à la plus belle époque de l'art grec. On

1. Cette coupe appartient à la marquise de Northampton et porte l'inscription : ΤΛΕΣΟΝ HO ΝΕΑΡΧΟ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ; elle est publiée dans Klein, *Meistersignaturen*. p. 74 et dans le catalogue de l'Exhibition of ancient Greek Art, au Burlington Fine Arts Club, par Mme Eugénie Strong. Voyez aussi un bronze, au Louvre, provenant de Corinthe (Reinach, *Rép*. II, p. 750) ; le même sujet se trouve sur un miroir corinthien.

ne peut pas s'empêcher de comparer cette statuette à celles du célèbre bronzier italien Andrea Briosco dit le Riccio, qui, observateur spirituel et pénétrant de la nature, se plaisait à reproduire des figures d'animaux autant que la forme humaine.

Nous donnons, grâce aux excellentes photographies de la maison Mansell, quelques images empruntées aux frises assyriennes conservées au British Museum. La célébrité de ces frises nous dispense d'entrer dans des détails. Il suffira d'attirer l'attention sur l'incomparable beauté de ce troupeau de chèvres, vrai poème de la vie pastorale.



BICHE EFFRAYÉE, BRONZE.
(Collection Pierpont-Morgan.)

Mais combien d'autres de ces *animosa signa* nous pourrions réunir, si nous avions plus d'espace. Signalons toutefois encore ce bouquetin effrayé, sur une coupe égyptienne d'époque fort lointaine, que nous avons mis en lettre à notre article. Voici, par un artiste grec, l'élégante statuette de bronze du musée de Naples, représentant un cerf au repos. Nous voyons des images similaires sur les belles monnaies frappées à Caulonia, dans le Bruttium, pendant la première moitié du v[e] siècle. Voici encore une attrayante image d'une biche traquée par le chasseur, trouvée à Aqui, en Piémont, et faisant partie de la collection de M. J. Pierpont-Morgan ; la bête a été blessée, et l'artiste a indiqué le sang par des incrustations de métal rouge. Mais l'œuvre capitale est la grande statuette de bronze trouvée à Herculanum, réplique d'une œuvre de la meilleure époque de l'art grec. Elle représente un faon

debout, nerveusement attentif au moindre bruit. Les vases attiques[1] du v[e] siècle nous offrent souvent des silhouettes qui semblent inspirées de cette sculpture, véritablement digne de Myron.

Parmi les peintures vasculaires du v[e] siècle, nous mentionnerons le magnifique vase du British Museum provenant de Vulci, sur lequel sont représentés Héraclès et Apollon se disputant le trépied (*Brit. Mus., Cat.* III, E. 458 ; Reinach, *Rép.,* I, p. 97). Près d'Apollon, un faon d'un dessin exquis, saisi de frayeur, le corps légèrement rejeté en arrière, le cou dressé, les oreilles tendues, ses fines jambes



CHÈVRES ET CHEVREAUX, BAS-RELIEF ASSYRIEN.

(British Museum.)

déjà prêtes à la fuite, rappelle, dans tous ses détails, le beau bronze d'Herculanum.

L'art hellénistique, lorsque se fut corrompue à tout jamais la noble sévérité des temps classiques, nous donne, en revanche, malgré son goût pour une trop grande érudition anecdotique, des images spirituelles et plaisantes. Tout le monde connaît les célèbres bas-reliefs, d'un si pittoresque aspect, des musées de Vienne et de Munich[2], l'un représentant une brebis allaitant son agneau, l'autre un paysan allant au marché et poussant devant lui un bœuf d'une étonnante réalité. Cette étude très consciencieuse de la nature ferait presque penser, par certains côtés, à la bonhomie et à la sincérité des artistes hollandais du xvii[e] siècle.

1. Reinach, *Répertoire des vases peints,* I, 60, 158, 246, 253 ; II, 28, 44, 45, 98, etc.
2. A. Furtwængler, *Kgl. Glyptothek zu Munchen,* 1903, p. 93.



CHEVRE.

(Marbre antique)

IMP. FORTIER & MAROTTE

Mais, de toutes les spirituelles images postérieures aux géniales créations de Lysippe, qui, dans l'antiquité, fut, après Myron, le plus sincère et le plus puissant des artistes animaliers, la vivante tête de



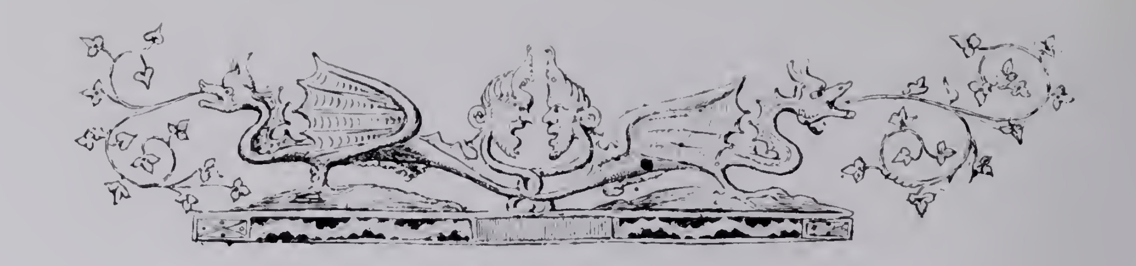
PAYSAN POUSSANT DEVANT LUI UN BŒUF, BAS-RELIEF HELLÉNISTIQUE.
(Glyptothèque de Munich.)

chèvre en marbre du British Museum, un des plus délicats joyaux de la sculpture alexandrine, est peut-être l'œuvre la plus digne de notre admiration.

O. THÉATÈS.



FOND DE COUPE, PAR TLESON



LA PART D'HUBERT VAN EYCK

DANS LE

RETABLE DE L'AGNEAU MYSTIQUE



Si les chefs-d'œuvre des Van Eyck apparaissent aujourd'hui comme la plus lumineuse perfection de l'art des pays du Nord avant Rembrandt, rien ne demeure cependant plus obscur que les origines de ces deux grands génies. Jean van Eyck eut une longue vieillesse, laborieuse et glorieuse, pendant laquelle il peignit des *Vierges* et des portraits dont un certain nombre sont datés, en sorte que nous classons assez bien celles de ces œuvres qui nous restent. Mais, lorsqu'il entre dans l'histoire, il est déjà en pleine possession de son génie, et, au même moment, son frère meurt en laissant inachevé le fameux retable où tous deux ont mis le plus de leur intelligence et de leur âme. Donc, avant la période où l'histoire nous parle d'eux, ils ont l'un et l'autre parcouru une carrière brillante ; ils ont l'un et l'autre mûri les plus fortes de leurs qualités; et rien de ces débuts qui intéresseraient tant notre curiosité, ne nous est connu ! Ce retable de l'*Agneau mystique* lui-même, qu'Hubert commença et que Jean termina, qui est la seule œuvre qui subsiste de l'un, et qui demeure l'œuvre la plus noble de l'autre (en même temps que la plus ancienne), quel difficile problème il pose ! Y distinguer la part de l'aîné et celle du cadet constitue une des plus ténébreuses énigmes de l'histoire de l'art, mais aussi l'une des plus attrayantes. L'*Adoration de l'Agneau mystique* est en effet la production la plus étonnante de toute la peinture flamande, et, de plus, apparaît dans sa perfection sans que rien nous soit connu de ce qui l'a précédé. Tout ce qui jette quelque clarté sur l'obscure naissance de ce chef-d'œuvre est donc de premier intérêt.

Malheureusement, à force de commenter le polyptyque de Gand, les nombreux critiques qui s'en sont occupés ont plutôt embrouillé qu'éclairci la question. La tradition attribuait l'œuvre entière à Jean van Eyck : en 1823, on découvrit sur le cadre de ceux des panneaux qui sont aujourd'hui l'honneur du musée de Berlin une inscription révélant l'importante part qu'Hubert y avait eue. Hubert y est appelé le plus grand des peintres, et, prenant pour base cet éloge pieux qui lui fut décerné après sa mort, certains auteurs ont voulu qu'il fût le créateur presque exclusif du retable, tandis que d'autres réduisent son travail à la conception du plan et à une vague ébauche de l'ensemble.

Pourtant un peu plus de lumière a éclairé cette question, depuis que la Société Photographique a pris l'initiative de publier d'admirables photographies des divers feuillets, aujourd'hui dispersés, du fameux polyptyque, en les assemblant dans l'ordre où ils se trouvaient primitivement. A Gand même, les feuillets du musée de Bruxelles et du musée de Berlin étant remplacés par des copies, la plupart anciennes, il est impossible d'en apprécier le style d'une façon rigoureuse. Avec le document de la Société Photographique, la comparaison devient possible.

D'autre part, en 1904, paraissait la plus pénétrante étude critique qui ait été écrite sur le chef-d'œuvre de Saint-Bavon. M. Dvorak, qui en est l'auteur, a cherché à déterminer la part d'Hubert van Eyck et celle de son frère, non pas par une série d'intuitions, mais par une comparaison méthodique de chacun des feuillets du retable avec les œuvres authentiques de Jean van Eyck : partant ainsi du connu pour arriver à l'inconnu, son raisonnement entraîne presque toujours la persuasion. Tout récemment M. Henri Hymans, le très érudit conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles, reprenait, dans une petite et solide monographie consacrée aux Van Eyck, la méthode et les arguments de M. Dvorak, en sorte qu'en prenant ces deux commentateurs pour guides dans cette question épineuse, les dévots de *l'Agneau mystique* ont chance de ne pas égarer leur admiration dans le dédale des attributions contradictoires que le chef-d'œuvre a suscitées.

* * *

Il faut d'abord admettre que nous ne possédons aucune autre œuvre d'Hubert van Eyck. L'attribution au vieux maître mystérieux du tableau de Madrid, *le Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, attribution faite par Passavant et soutenue par A.-J. Wauters, n'est plus défendable aujourd'hui, et il faut faire honneur de cette composition curieuse, mais d'une harmonie assez pauvre, à un peintre catalan (Luis

Dalmau, selon M. Sampere y Miquel). Nous ne saurions donc trouver d'autre moyen pour déterminer la part d'Hubert van Eyck, que de procéder par exclusion : il y a des volets qui ont une trop intime affinité avec les autres œuvres de Jean van Eyck pour n'être pas tout entiers de sa main; ce n'est que là où cette affinité cesse d'être sensible, que nous pourrons prononcer le nom de son frère aîné.

C'est en raisonnant ainsi que MM. Dvorak et Henry Hymans donnent sans restriction à Hubert les trois figures centrales du panneau supérieur : Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste. Rien en effet dans l'œuvre incontestée de Jean van Eyck ne ressemble à ces grands personnages très simplement assis, drapés à plis très amples dans de larges manteaux. Ils ont une grandeur presque un peu lourde, une expression froide et assez superficielle, une humanité robuste et peu complexe, par quoi ils diffèrent beaucoup du triptyque de Dresde ou de la *Madone du chanoine Pala*, par exemple. Autour d'eux, le décor est des plus réduits. Enfin, très traditionnels de conception et de costume, ces personnages célestes sont peints avec une vigueur et une franchise réaliste qui les différencient de toute la peinture antérieure. Ces divers traits s'appliquent mal aux tableaux de Jean van Eyck : on les peut donc grouper légitimement pour définir l'essence du style de l'aîné des deux frères, lequel, d'ailleurs, ayant travaillé plusieurs années au retable de Saint-Bavon, avait dû nécessairement s'attacher dès le début aux figures divines qui dominent l'œuvre toute entière.

Ces trois figures étaient placées entre les deux panneaux, aujourd'hui au musée de Berlin, où est peint ce concert d'anges d'une grâce vraiment céleste et d'une vérité si subtilement observée, dont rien, dans toute la peinture du Nord, ne dépasse le charme indéfinissable. M. W. Bode est d'accord avec MM. Dvorak et Hymans pour attribuer entièrement ces deux panneaux au plus jeune des deux frères, — et j'ajoute en passant que M. Bode et M. Hymans ont parlé trop froidement à mon gré de ces deux pages divines, et que le reproche fait par M. Hymans à celui des anges qui tient l'orgue, de manquer de grâce, me paraît singulièrement injuste, car non seulement ses beaux cheveux, son visage recueilli et son magnifique manteau, mais la délicieuse gaucherie de son attitude elle-même, si juste d'ailleurs, touchent comme un accord d'une saveur rare beaucoup de ceux qui ont rêvé devant ce chœur de musiciens du paradis. Cette beauté raffinée diffère essentiellement de celle des figures centrales peintes par Hubert van Eyck : les personnages sont même à des échelles très différentes. Qu'on note aussi la richesse de tous les détails, — chappes brochées, coiffures, couronnes, meubles, instruments, — conforme au goût que Jean van Eyck a manifesté dans tous ses tableaux authentiques, et qu'on l'oppose à cette

sobriété du décor que nous avons signalée dans les trois panneaux centraux du haut du retable, et l'on achèvera de se convaincre à la fois de la nécessité de voir la main de Jean dans les volets des anges, et de l'antithèse qu'il y a, malgré beaucoup de ressemblances, entre le style des deux frères. M. Bode, qui adopte le même raisonnement, en conclut, comme James Weale, qu'Hubert se montra, dans cette œuvre, un génie beaucoup plus élevé que Jean. C'est là l'aveu d'une préférence personnelle que bien peu partageront, car, si étonnantes de facture et de maîtrise technique que m'apparaissent les parties dues au pinceau d'Hubert, rien n'y égale, à mon sens, la vérité et la poésie de ces deux groupes d'anges, si finement parés, chez qui l'attention et la ferveur se trahissent par ce délicat froncement des sourcils, et dont les formes précises baignent dans cette belle lumière blonde et fraîche à la fois, qui joue sur leurs cheveux ondulés et leurs chasubles de soie.

Les volets des anges sont flanqués des admirables figures nues d'Adam et d'Ève. Les proportions s'en rapprochent de celles des figures centrales ; aucun décor n'environne ces deux corps d'une nudité si puissamment véridique ; l'expression en est d'ailleurs d'une gravité sans profondeur et même tout à fait vide de sentiment. On le voit, ce sont là les mêmes caractères qui marquent les trois volets attribués à Hubert. M. Hymans, pourtant, accompagne ici d'un point d'interrogation son attribution à Hubert van Eyck : je n'en vois qu'un motif, et c'est le style extraordinairement moderne de cette technique du nu. Comme nous n'avons aucun exemple de *nu* traité par Jean van Eyck, la question est obscure. Mais pourquoi hésiter à attribuer à l'aîné ce réalisme très moderne dans une étude où il s'est certainement servi du modèle vivant ? *Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus | incepit pondus quod Johannes arte secundus | frater perfecit....* dit l'inscription. Si Hubert a peint l'*Adam* du retable de Saint-Bavon, on s'explique sans peine que ses contemporains l'aient placé si haut, plus haut même que son frère : car une telle invention et une telle virtuosité techniques, une véracité aussi précise, devaient surprendre plus encore les Gantois du xve siècle que la grâce complexe et la délicate poésie des anges et des madones de Jean. La puissance terre-à-terre, mais prodigieuse, de l'aîné, était plus nouvelle que la subtilité pénétrante du cadet. Toutefois, nous qui jugeons ces deux génies avec le recul de cinq siècles, nous n'oublions pas que la puissance ne manquait pas à Jean : le terrible portrait de *l'Homme à l'œillet* ou celui du *Chanoine Pala* nous le remémorent assez hautement, et ceux-là mêmes ont plus d'âme que l'*Adam* du musée de Bruxelles. Mais ils nous semblent beaucoup plus imprégnés des sentiments du Moyen-Age que l'*Adam* et l'*Ève* strictement réalistes d'Hubert van Eyck. En sorte que nous touchons là sans doute à cet

apport vraiment génial de l'aîné des deux frères à l'art de son temps, et l'on comprend que ses contemporains l'aient considéré comme le vrai créateur de la peinture, s'il en a découvert du premier coup toute la technique et a su le premier donner à des figures peintes l'apparence même de la vie.

Pour ce qui est des panneaux inférieurs du retable, ceux où la foule des saints et des confesseurs s'empresse autour de l'Agneau, personne ne conteste que Jean y ait travaillé, et tout ce tendre paysage où la scène est placée, avec ses oliviers, ses lauriers, ses cyprès, ses palmiers et ses pins, nous dit qu'il a été imaginé par Jean, encore ébloui de la nature méridionale, dont il s'était longuement grisé, au Portugal et en Espagne, au cours de son célèbre voyage de 1428-1429. Les personnages du second plan et ces anges agenouillés autour de l'autel font partie du paysage et d'ailleurs rappellent directement les plus pures créations de Jean. Mais il est évident que les personnages du premier plan diffèrent extrêmement des créatures célestes du second : si l'on met à part les magnifiques cavaliers du volet de gauche, unanimement attribués à Jean, la foule des saints qui se dirigent vers la fontaine miraculeuse en tournant leurs visages vers le spectateur nous rappelle l'art ingénument réaliste et vigoureux qui éclate dans les trois grandes figures centrales ; il y a du reste peu de cohésion entre cette foule assez peu expressive et tout le second plan ; les saints ont des attitudes très simples, des barbes de saints gothiques, des draperies lourdes et sobres, mais ils sont peints avec une franchise de coloris qui donne l'illusion du réel ; le saint Christophe même, peu soucieux de la grâce, ne ressemble-t-il pas comme un frère au saint Jean-Baptiste qui accompagne Dieu le Père ? Tout par conséquent nous incite à voir dans ce premier plan la main d'Hubert.

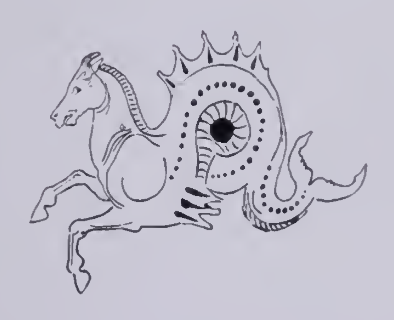
Si nous considérons le retable fermé, notre discussion ne portera que sur les portraits des donateurs, car la scène exquise de l'Annonciation révèle trop évidemment l'art de Jean van Eyck, sa poésie insinuante, son goût des intérieurs charmants et des lointaines perspectives entrevues par les fenêtres ouvertes, pour qu'il y ait à ce propos sujet à discussion. Quant aux statues peintes en grisaille, aux deux sibylles et aux deux prophètes, le caractère n'en est pas assez souligné pour que nous voulions rien décider à leur égard : je verrais volontiers la main d'Hubert dans les statues et celle de Jean dans les sibylles et prophètes ; mais rien ne prouve que des élèves ne les aient point largement aidés dans ces parties secondaires.

Quant aux deux superbes portraits de Josse Vydt et de sa femme, ils ne laissent pas d'être énigmatiques. M. Bode les donne à Hubert van Eyck « par la simple considération que le fondateur, déjà âgé, d'une œuvre aussi coûteuse et aussi longue, aurait eu difficilement la modestie

d'en attendre l'achèvement sans y voir son portrait ». De fait, la nudité du décor, la sobriété du costume et de l'attitude, la forte précision du coloris, la gravité peu parlante des physionomies nous rappellent le robuste idéal dont l'aîné des deux frères s'est inspiré dans les panneaux où il a peint Dieu le Père, la Vierge et saint Jean; mais ces portraits étaient-ils absolument parachevés à la mort du peintre? La délicatesse de certains détails, des voiles qui encadrent le visage sérieux et fin de la dame de Pamele, de ses belles mains blanches et longues, si pieusement jointes, rappelle de si près la sainte Élisabeth de la *Madone Rothschild* et les raffinements habituels à Jean, qu'il me semble difficile de nier qu'il ait terminé ou retouché au moins l'un des deux portraits dont s'enorgueillit aujourd'hui le musée de Berlin.

Sans doute, le départ que nous avons fait de l'œuvre d'Hubert et de son cadet, en nous aidant des observations de M. Dvorak et de M. Henri Hymans et même des critiques qui les ont précédés, reste douteux sur certains points, car entre les deux frères il pouvait y avoir des affinités très particulières, que notre raison trop logique ne connaît pas. Mais il n'en semble pas moins certain qu'après tant d'études dévotement consacrées au chef-d'œuvre, on peut et on doit définir diversement les deux génies fraternels de ces pères de la peinture flamande. On n'exaltera jamais assez la poésie que Jean van Eyck a su mêler à un réalisme parfois impitoyable. Mais son frère, qui avait peut-être vingt années de plus que lui, fut le vrai fondateur de cette technique nouvelle, si puissamment véridique, qui fit tant d'impression sur les contemporains, qu'elle se transforma en légende et qu'on attribua aux Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile. Hubert van Eyck nous apparaît comme une âme simple, vigoureuse, presque un peu lourde, étrangère à toutes les subtilités qui composèrent le génie complexe de son frère. Mais par ses dons de vision pénétrante, son invention technique, ses géniales qualités de métier, son sens extraordinaire de la couleur, et surtout du modelé, Hubert van Eyck doit être considéré comme le véritable initiateur de toute la peinture moderne.

N. DE ROMÉ.





CONFÉRENCES DU "MUSÉE"

L'Histoire des falsifications dans l'art



Il n'est pas de moyen plus souvent proposé pour désarmer l'industrie des faussaires, en facilitant à tout le monde les comparaisons, que la création d'un musée d'objets faux ou truqués.

Création inutile, objecte-t-on souvent ! car les faussaires cherchent toujours du nouveau et sont généralement assez audacieux pour proposer eux-mêmes des comparaisons entre leurs œuvres et d'autres monuments notoirement faux, et le danger réside surtout dans la surprise, contre laquelle, en face d'une forme nouvelle de falsification, il est parfois difficile de se défendre.

A vrai dire, si les marchands peuvent se renseigner rapidement sur ce qui se fait dans les ateliers du *vieux-neuf*, les collectionneurs et les érudits sont moins bien protégés, et c'est pour eux que le Musée du faux serait d'un puissant secours. Sans doute, à un récent congrès d'archéologie, les directeurs des musées ont pris l'engagement de se renseigner les uns les autres sur les objets faux, ou qu'ils croient faux, qui leur sont proposés. Mais cet engagement ne risque-t-il pas de rester à l'état de déclaration platonique ?.

En fait, il faut autre chose : il faut aussi une tribune où les objets argués de faux puissent même, au besoin, trouver des défenseurs. L'exemple inoubliable de la coupe Pichon. un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie française, vainement offerte, à Paris, pendant de longs mois, à sa seule valeur intrinsèque, suffit pour ce cas.



AMAZONE COMBATTANT.
Terre cuite moderne.

Il arrive aussi parfois que, des artistes fort habiles ayant exécuté, en s'inspirant de l'antique, des œuvres originales, ces œuvres, truquées et patinées, soient ensuite revendues comme antiques. C'est le cas de cet artiste florentin qui, séduit par un modèle dont la tête ressemblait curieusement à celle d'un vieil humaniste du XVe siècle, en fit ce fameux buste de Benivieni, vendu fort cher au Louvre comme une œuvre du *quattrocento*. On juge combien de tels monuments deviennent instructifs, et il est fâcheux qu'ils soient condamnés aux oubliettes des magasins d'un musée.

Autre exemple : tout le monde sait avec quelle étonnante facilité des sculpteurs grecs — adroits pasticheurs s'il en fut, — grâce peut-être à une inspiration toute spéciale et naturellement attique qu'un Latin ou un Saxon ne s'assimilera jamais, ont réussi à créer un monde de dieux folâtres en terre cuite, qui ont rapidement peuplé les collections parisiennes. L'Amazone combattant que nous reproduisons en est un exemple : elle nous démontre combien sont persistantes, en Grèce et en Asie-Mineure, les traditions qui ont nourri jadis les fougueux sculpteurs du temple de Pergame.

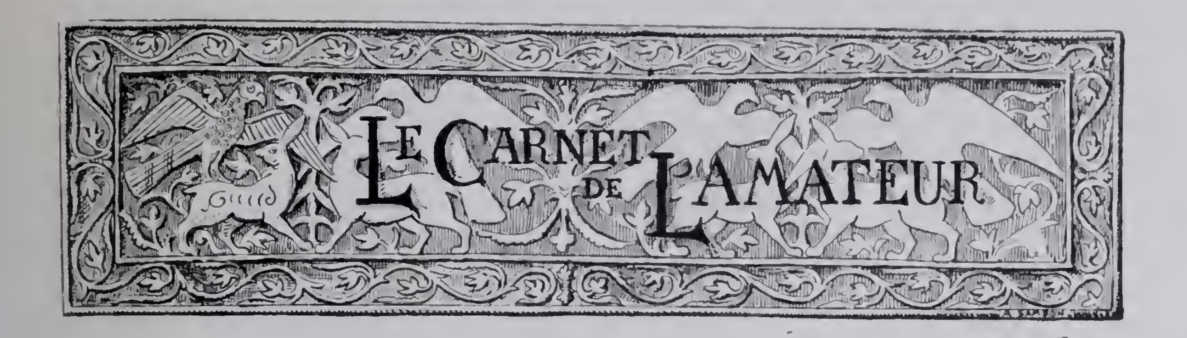
Le *Musée* inaugure une série de conférences qui auront lieu une fois par semaine et qui traiteront des différents procédés de fabrication, antiques et modernes, et de toutes les imitations frauduleuses de l'antique depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours.

La première conférence aura lieu lundi prochain, à 4 heures et demie.

A. S.

S'adresser, pour les cartes d'invitation à ces conférences, qui seront privées, aux bureaux de la rédaction, 13, rue Saint-Lazare, de 10 heures à 11 heures.





Une mystification. — Un journal parisien ayant eu le malheur de publier une note — fruit probable d'une mystification — d'après laquelle le Cabinet des Médailles aurait acheté d'un Serbe nommé Pétrovitch (tous les Slaves s'appellent Pétrovitch !) une pièce de 20 francs de Napoléon, pour la somme toute ronde de 150.000 francs, tous les journaux d'Europe — du *Phare de Quimperlé* à l'*Impartial de Nijni-Novogorod* — reproduisirent la nouvelle, et aussitôt s'abattit sur le Cabinet des Médailles de Paris une avalanche de lettres où des Serbes, des Roumains, des Bulgares, des Turcs, des Russes, des Hongrois, des Allemands, des Suisses, des Italiens, des Belges, des Hollandais, voire des Français (nés malins), proposaient de vendre pour le même prix, et même un peu moins cher, des napoléons d'or, d'argent ou de bronze. Un Suisse, dit-on, proposa même de vendre à la France, toujours pour la même somme, une pièce de dix centimes de 1864. Le budget du Département des Médailles de la Bibliothèque Nationale eût donc été, du coup, engagé pour cinq années au moins ! Les lettres, assure-t-on, affluent encore, et ce n'est point étonnant, puisque les monnaies d'or de Napoléon I[er] ont toujours cours et qu'il en existe des millions. Mais les gens qu'on détrompe sont incrédules ou furieux. Ce petit fait permet de mesurer la puissance des journaux : hélas ! il permet d'en mesurer aussi la véracité et l'esprit scientifique.

*
* *

La collection Arndt. — La belle collection archéologique du D[r] Paul Arndt (terres cuites, vases, bronzes, bijoux, verres de l'époque grecque et romaine ; antiquités égyptiennes), grâce à un généreux Mécène, est passée à l'*Antiquarium* de Munich. On trouvera dans la *Kunstchronik* du 31 janvier la description des pièces principales de cette collection.

*
* *

Exposition théâtrale. — Le Musée des Arts décoratifs propose une exposition nouvelle : on y réunira les manifestations des arts les plus différents autour du théâtre, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Organisée par les hommes de goût qui dirigent le Musée des Arts décoratifs, cette *Exposition du théâtre* paraît bien destinée au plus vif succès.

*
* *

La Chronique des ventes. — A l'Hotel Drouot, il n'y a eu, en janvier, d'intéressant que des ventes de livres par M[e] Desvouges, le successeur du sympathique commissaire-priseur démissionnaire, M[e] Delestre, et par M[e] Lair-Dubreuil ; on a dispersé les bibliothèques du comte Werlé, de M. Brunetière, de M. Gauchez, de M. H. Chasles : les unes composées de livres d'art, livres luxueux, livres curieux — non pas les livres que l'on lit avidement et que l'on feuillette avec amour ; mais ceux des bibliothèques princières, et même des collections comme celles de M[me] de Pompadour, qui faisaient corps avec le meuble ; les autres donnant une impression plus savoureuse : l'édition rédigée avec tout l'art consommé des continuateurs de Plantin ; mais aussi le livre dont on peut corner les feuillets. Les unes et les autres ont trouvé des admirateurs fervents et les enchères ont été assez brillantes.

*
* *

Droits d'entrée des objets d'art en Amérique. — On se préoccupe en Amérique des difficultés que les règlements de douane créent aux musées d'art antique et surtout aux collections privées. Avec

les droits de sortie que plusieurs pays exigent et les droits d'entrée aux États-Unis, certains objets payent jusqu'à 65 %. Cela ne décourage nullement les grands collectionneurs qui achètent les choses exceptionnelles, mais, malheureusement pour les collectionneurs d'Europe, l'Amérique commence à prendre goût aux petites choses. C'est pourquoi l'*American Art News* propose d'enlever tout droit sur les tableaux et de taxer les objets d'art au même tarif que les objets modernes de luxe.

* * *

La Cathédrale de Spolète en danger. — Le *Giornale d'Italia* attire l'attention sur l'état du célèbre *Duomo di Spoleto*. Depuis trois ans, une commission poursuit une enquête consciencieuse et — parait-il — très minutieuse sur la solidité de ce monument; mais on est loin d'avoir fait tout ce qui est nécessaire pour conjurer le péril. Espérons que les craintes du *Giornale d'Italia* sont exagérées et que les travaux de consolidation ne seront pas un prétexte à une « réfection scientifique et archéologique ».

* * *

Enseignement. — Par arrêté du ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts en date du 28 janvier 1908, M. Pottier, le savant conservateur du département de la Céramique au Louvre, a été nommé professeur d'histoire et d'archéologie à l'École nationale des Beaux-Arts.

* * *

Ecumeurs d'églises. — Le vol d'un des plus célèbres Van Dyck, *l'Élévation de la croix*, qui depuis 1631 était dans l'église de Notre-Dame de Courtrai, en Belgique (voyez Max Rooses, *les Chefs-d'œuvre de Van Dyck*), a fait grand bruit. Il a été heureusement retrouvé, grâce à des circonstances qui tiennent du roman. Le voleur l'avait confié à un brave homme qui devait servir ingénument de recéleur; une halte providentielle au cabaret et un brin de conversation firent découvrir la supercherie.

Le Théâtre de la jeunesse. — On revient, en Allemagne, sur la question controversée de l'enseignement par le théâtre, selon la célèbre formule de Santeul. A. Bartels (*Das Weimarische Hoftheater als National-bühne*) voudrait que le théâtre commençât dès le jeune âge à exercer une influence salutaire sur les esprits. Il voudrait convoquer la jeunesse tous les ans à Weimar, cœur de l'Allemagne artistique, comme les peuples grecs affluaient à Corinthe et à Athènes, comme les fidèles de Wagner font le pèlerinage de Bayreuth.

* * *

Poitiers et Angoulême, par M. H. Labbé de la Mauvinière (collection des *Villes d'art célèbres*). Paris, Laurens, 1907.

Si tant de Français ignorent quels trésors d'art recèlent la plupart de nos anciennes villes françaises et quels chefs-d'œuvre y naquirent, dès le XIIe et le XIIIe siècle, c'est que les vieux monuments ont suscité mille fois moins chez nous que chez nos voisins le respect, l'admiration ou la curiosité des écrivains. Les publications comme celles-ci sont destinées à réagir contre l'indifférence des lettrés et l'ignorance de la foule. Écrit avec une dévotion où l'on devine un fond de patriotisme local, le livre de M. Labbé de la Mauvinière fera comprendre à beaucoup de ceux qui l'ignorent que d'admirables églises comme Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, ou la cathédrale d'Angoulême, ne sont pas des œuvres dont l'intelligence soit réservée aux érudits, mais que tous ceux qui sont nés sensibles à la beauté en doivent aimer la puissante structure et la sculpture d'un caractère si mâle. L'auteur a intercalé dans son livre un chapitre sur Saint-Savin, qui rendra familières au public les étonnantes fresques romanes que Mérimée jadis tira si heureusement de l'oubli. C'est donc toute une école d'art français — l'une des plus originales et des plus curieuses, — qui revit dans cet agréable ouvrage, très sûr d'information et très vibrant d'enthousiasme.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

On a souvent cité, à propos de ce merveilleux dessin, les beaux vers du premier chœur de l'Agamemnon d'Eschyle (v. 115-119), qui évoquent, comme présage de victoire, l'image de deux aigles, l'un noir, l'autre blanc, déchirant un lièvre :

> οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινός, ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,
> φανέντες ἴκταρ μελάθρων, χερὸς ἐκ δοριπάλτου,
> παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
> βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,
> βλαβέντα λοισθίων δρόμων.

Il est probable que le type du quadrige agonistique qui figure sur le revers des principales pièces d'argent fut introduit en 412 avant Jésus-Christ, lorsque Exénète d'Agrigente, ayant remporté une victoire aux Jeux olympiques, fit une entrée triomphale dans sa ville natale sur un char escorté de trois cents biges aux chevaux blancs (Diod., XIII, 82).

Rappelons aussi les vers de Virgile (*Én.*, III, 703) :

> Arduus inde Acragas ostentat maxima longe
> Mœnia, magnanimum quondam generator equorum.

Vers 415 paraissent les monnaies d'or, quelques-unes avec le nom d'un magistrat monétaire, ΣΙΛΑΝΟΣ. Depuis la publication de l'ouvrage de Salinas (1871), ces monnaies d'or ont été trouvées en assez grand nombre. Moins abondantes que celles que l'on frappait vers la même date à Syracuse, elles témoignent néanmoins de la croissante importance du commerce d'Agrigente.

Le monnayage d'argent présente les divisions suivantes : litre, hémidrachme, drachme, didrachme et tétradrachme ; sur quelques pièces on lit des noms de magistrats, ΣΙΛΑΝΟΣ et ΣΤΡΑΤΩΝ ; sur une série très restreinte on a relevé une signature d'artiste, ΜΥΡ... Le Dr Weil (*Künstlerinschriften*, p. 9, pl. *i*, 13) fait remarquer que le revers de ces pièces a beaucoup d'analogie avec celui du graveur syracusain ΕΥΘ... et avec celui des dernières émissions de Sélinonte. Plusieurs auteurs croient à l'authenticité des décadrachmes d'Agrigente, et il nous faut rappeler, à propos de ces pièces, l'ingénieuse hypothèse de M. T. Reinach : enchâssées au centre de coupes d'argent, leur légende, ΑΚΡΑΓΑΣ, aurait fait croire à Pline qu'un artiste Acragas avait ciselé des coupes d'argent. Mais tous ces décadrachmes nous paraissent une création du commencement du XVIIIe siècle ; aucun ne provient d'une trouvaille connue et leur dessin offre des détails bizarres : le quadrige du revers, semblable à celui d'un tétradrachme d'Agrigente de la collection de Luynes (comparez aussi une monnaie de Géla), est libre dans l'espace au lieu de poser sur la ligne de l'exergue ; l'action des chevaux est d'une violence affectée et la disposition des jambes défectueuse ; la position du char est irréelle et même une partie du char n'existe pas ; l'aurige pose sur l'axe des roues et son manteau est enroulé en guise d'écharpe ; le crabe, mal dessiné, semble fuir l'approche du quadrige victorieux ; l'inscription est écrite d'une façon hésitante : le lièvre que les aigles déchirent repose sur un rocher qui a un aspect de linge froissé.

Il existe quatre exemplaires de cette pièce. L'un d'eux, au Cabinet de Munich depuis 1845 (anc. coll. Longo), est cité dans tous les ouvrages ; un autre, au Cabinet de France, est celui qui a servi de modèle à Becker ; comme sur les monnaies de ce faussaire, on y lit la légende ΧΚΡΑΓΑΣ ; le troisième, dans la collection Pennisi (poids : 43 gr. 15), est une légère variété de la pièce précédente, ayant ΑΚΡΑΓΑΣ au lieu de ΧΚΡΑΓΑΣ et serait refrappé sur un décadrachme antérieur (le Démarétion ?) ; le quatrième, au Cabinet de France



EXEMPLAIRE DE MUNICH.

depuis 1826, d'un dessin très médiocre, est manifestement faux. C'est par erreur que le Dr Weil cite un cinquième exemplaire à Saint-Pétersbourg. Le Dr Regling m'écrit que c'est une galvanoplastie de l'exemplaire de Paris, conservée au musée de Berlin, mais provenant d'une collection de Saint-Pétersbourg et portant sur la tranche la lettre P, qui a causé cette erreur. L'exemplaire de Munich est connu depuis longtemps. Torremuzza (1781) donne un mauvais dessin de cette pièce, réduit au module du tétradrachme ;



EXEMPLAIRE DE PARIS.

il en est question dans les lettres d'Ezechiel Spanheim à Beger et on la trouvera dans *Numism. Pembrochiana* (pl. II, tab. III).

Peu de temps après la destruction d'Agrigente, les habitants, qui s'étaient réfugiés à Géla, furent autorisés à retourner dans leur ville, sous la domination carthaginoise (Diod., XIII, 14), mais, malgré qu'ils eussent réussi par la suite, vers 397, à s'affranchir du joug des Carthaginois, ils ne purent pas ramener l'activité commerciale de jadis et restèrent, en une certaine mesure, sous la dépendance de Syracuse. On peut attribuer à cette époque toute une série de monnaies de bronze de médiocre dessin. D'autre part, les monnaies de bronze antérieures à l'an 409 continuèrent tout de même à circuler, jusqu'au moment

où, les types étant complètement effacés par l'usure, on les fit poinçonner, soit à Géla, soit à Agrigente même, avec un petit coin circulaire représentant une tête imberbe d'Héraklès, qui offre une certaine ressemblance avec celle des dernières drachmes de Sélinonte.

Plutarque nous apprend que Timoléon, après la victoire sur les Carthaginois près du fleuve Crimissus (340 av. J.-C.), ayant trouvé Agrigente dans un triste état d'abandon, fit venir de Vélia, en Lucanie, des colons pour la repeupler (Plut., *Timol.*, 35). Dès lors, la ville prospéra rapidement et reprit une certaine influence sur les villes de l'Ouest : elle essaya même, à plusieurs reprises, de lutter contre Syracuse (Diod., XIX, 70, 71 ; XX, 31, 32, 56, 62).

Peu après 340, on frappa à Agrigente des monnaies de bronze d'un



AGRANDISSEMENT DU DÉCADRACHME DE MUNICH.

dessin remarquable : ce sont des demi-litres ayant d'un côté la tête juvénile du dieu-fleuve Acragas [1], et de l'autre, l'aigle perché sur un chapiteau de colonne et un crabe. La tête d'Acragas, calquée sur celle des monnaies de Géla, est l'œuvre d'un artiste d'une grande habileté et d'une grande délicatesse de sentiment. Salinas publie une de ces monnaies poinçonnées, avec une tête juvénile à droite, dérivée de la tête d'Anapus des monnaies d'or syracusaines, entre un grain d'orge et un caducée ; le même poinçon a servi pour des pièces plus anciennes, dont le type était complètement oblitéré. Vers 287, pendant l'anarchie qui, après la mort d'Agathocle, éclata à Syracuse, et au milieu des dévastations des mercenaires et des Carthaginois, Agrigente arriva

1. Élien (L. XIII, 82) écrit : « Agrigentini fluvium, qui ejusdem est cum urbe nominis, speciosi pueri forma fingunt, eique hostias immolant. Iidem statuam ex ebore sculptam Delphis dedicaverunt inscripto fluvii nomine. Statua autem est pueri. » La tête d'Acragas de cette monnaie de bronze fait penser à la jolie statuette de satyre du Cabinet de France, dans la pose du Doryphore de Polyclète (Babelon et Blanchet, *Bronzes ant.*, p. 190). La statue d'Acragas de Delphes était peut-être dans les mêmes données.

à une notable puissance, sous la domination d'un audacieux imitateur d'Agathocle, Phintias, qui prit le titre de roi (vers 287-280). Les monnaies de Phintias forment deux groupes : *a*) monnaies aux légendes **ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΟΣ** et **ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΝ** et aux initiales **ΦΙ** : *b*) monnaies sans indication de ville, à la légende **ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΦΙΝΤΙΑ**. Un passage de Diodore (*Reliq.*, XXII, 7), disant que Phintias avait été averti par un songe qu'il serait tué par un sanglier, semble avoir quelque relation avec ces dernières monnaies ; mais Hill suggère judicieusement (*Coins of Sicily*, p. 166) que le type de la monnaie aura pu donner origine à l'anecdote.

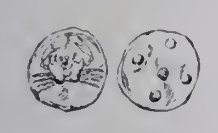
Pendant l'expédition de Pyrrhus (278-276), Agrigente se trouvait sous le joug des troupes mercenaires de Sosistratus, qui fit sa soumission au roi d'Épire (Diod., XXII, *Exc. Hoesch.*, p. 495-497). Je propose d'attribuer à cette époque les jolies pièces en argent et en bronze que Salinas et Head classent à la période qui précède la tyrannie de Phintias ; ces monnaies ont les types habituels aux monnaies du roi épirote : d'un côté, une tête de Zeus et, de l'autre, un aigle éployé ou une tête de Zeus et le foudre. Les types sont semblables à ceux qui se voient sur toute une série tarentine de la fin du IV[e] siècle ou du commencement du III[e] ; leur point de départ est le statère d'Alexandre, fils de Néoptolème, mais je ne vois pas de meilleure occasion pour l'introduction de ces types à Agrigente, que l'enthousiasme que suscita la venue de Pyrrhus en Sicile. A cette période appartiennent également des pièces de bronze à la légende **ΔΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ** et aux types bien significatifs du Zeus Hellanius ou de la tête juvénile d'Acragas et de l'aigle au foudre. A partir de cette époque, le monnayage de bronze devient toujours plus abondant, et l'on reprend la belle composition gravée sur les monnaies de l'époque la plus heureuse de la grande cité de l'Ouest, les deux aigles déchirant un lièvre. Observons que, dès la fin du IV[e] siècle, l'aigle constitue les armes de la ville et remplace complètement le crabe. Aussi, j'hésite à attribuer à Agrigente la pièce d'argent anépigraphe aux types du cheval libre et du crabe. Sur quelques monnaies de cette série, nous voyons une tête d'Apollon ayant un serpent près de la joue, dressant sa tête sur le front du dieu. Cicéron (*Verr.*, IV, 43) mentionne une statue d'Apollon, par Myron, dans le temple d'Asklepios, à Agrigente.

Dans le terrible duel entre Rome et Carthage, Agrigente se trouva exposée aux pires calamités; le mauvais dessin de ses monnaies est un indice irréfutable de sa déchéance. Une monnaie, présentant les types qui, depuis longtemps, étaient en faveur à Rhegium et à Tauromenium, attire notre attention. de son côté, Rhegium, à cette époque, adopte le système monétaire d'Agrigente et de Syracuse et frappe des monnaies d'argent de 4 et 1 1/2 litræ. Réduite définitivement sous la domination de Rome, l'an 210, la ville commença à reprendre une certaine activité commerciale et frappa des monnaies d'argent de 4, 2 et 1 litræ; mais le style fort déplaisant de ces pièces nous montre que toute prétention artistique était abandonnée. Le monnayage de bronze se poursuit, avec des dessins sommaires, jusqu'aux temps de l'Empire, et, bien que la ville fût redevenue riche et prospère, il n'est pas possible de trouver des monnaies plus disgracieuses.

Les faussaires modernes ont souvent essayé d'enrichir la série des monnaies d'Agrigente. Parmi les plus vieilles contrefaçons, nous signalerons la pièce d'or à la légende ΑΚΡΑΓΑΝΤΟΣ, publiée par Paruta et par Eckhel. Dans la collection de Luynes, au n° 873, on voit un tétradrachme de style archaïque, à la légende ΑΚΡΑϹ / ΣΟΤΑΝ, avec Ρ. Dans les cartons du Cabinet de France, on remarque une monnaie d'or à flan très mince, ayant d'un côté le crabe, de l'autre ⁚•⁚. Becker a gravé lourdement les coins du décadrachme et a imité le tétradrachme au type de l'aigle déchirant un lièvre. Rv. Crabe et poisson. Dans ce dernier coin les Α ne sont pas barrés et au lieu du Γ il y a un Ι; un des symboles, le *murex*, manque. Il existe aussi une contrefaçon du tétradrachme, avec le nom du magistrat, ΣΙΛΑΝΟΣ. On la reconnaît facilement à ce que la légende ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΟΝ est inscrite toute entière dans la tablette attachée au-dessus du quadrige, tandis que, dans les pièces antiques, les deux dernières lettres sont en dehors. Salinas cite trois coins faux de la monnaie d'or du même magistrat. L'un d'eux, très large, offre le serpent allongé horizontalement et les deux globules, indication de l'hexas, derrière l'aigle ; un autre a seulement les deux lettres ΑΚ : le troisième offre la forme erronée ΣΙΑΑΝΟΣ, au lieu de ΣΙΛΑΝΟΣ. Enfin, nous mentionnerons dans cette série une petite pièce d'or de 1 gr. 75, qui imite sèchement, mais avec une extrême habileté, les types de la menue monnaie d'argent.



MONNAIE FAUSSE EN ARGENT.



MONNAIE DOUTEUSE EN OR.

I

MONNAIES D'ARGENT

a) *Didrachmes archaïques (vers 510-472). Flan large et mince, mod. : 20 à 24 millim. Poids : 8 gr. 40, 8 gr. 80. On en a rencontré un certain nombre dans la trouvaille de Schisò.*

29 — Aigle posé à gauche, les ailes repliées ; derrière, AKRAC : devant, AS (Ἀκράγας, *Agrigente*). ℟. Crabe vu de face, les détails du ventre assez clairement indiqués, les pinces menaçantes. Poids : 8 gr. 40.
Athènes. AR. 100 fr.



29 30

30 — Même aigle ; derrière, AKRAC ; devant, ANTOS ou AKRACA — NTOS (Ἀκράγαντος, *monnaie d'Agrigente*). ℟. Même crabe. [Pl. I.]
Londres, Paris, Berlin, etc. AR. 25 fr.

31 — Même aigle ; légende rétrograde : ƧOTNAↃAЯKA, commençant derrière l'aigle. ℞. Crabe. Berlin, Londres. AR. 30 fr.

32 — Même aigle ; légende en *boustrophédon :* AKRAC / ƧOTNA. ℞. Crabe. [Pl. I.] Londres, Luynes. AR. 30 fr.

33 — Même aigle : derrière, AKRAC ; devant, ANTOƧ. ℞. Crabe vu de dos, les bossages de la carapace simulant une tête hideuse. [Pl. I.] Berlin. AR. 50 fr.

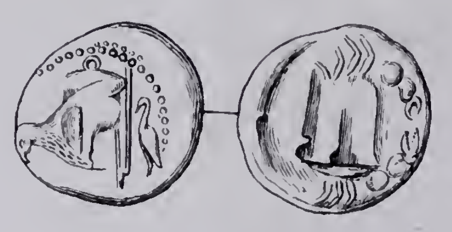
34 — Même avers. ℞. Crabe vu de dos, de dessin plus avancé et très élégant, les dernières pattes se terminent en spatule. [Pl. I.] Berlin. AR. 50 fr.

35 — Même aigle ; légende : AKRAC / ƧOTNA. ℞. Crabe vu de dos, de dessin très élégant ; même espèce du précédent. Berlin. AR. 50 fr.

36 — Même aigle ; légende : AKRAC / ƧOTNA. ℞. Crabe de dessin sommaire, la carapace très petite et globulaire. [Pl. I.] Gotha, Berlin. AR. 30 fr.

37 — Aigle marchant vers la gauche ; derrière, AↃAЯKA ; devant, ƧOTN. ℞. Crabe, la carapace petite et globulaire. [Pl. I.] Londres, Berlin. AR. 50 fr.

38 — Même aigle marchant vers la droite ; légende : ↃAЯKA / ANTO. Pennisi. AR. 100 fr.



SURFRAPPE AUX TYPES DE CROTONE.

39 — Aigle posé à gauche ; devant, AKRA, derrière, CANTOƧ. ℞. Crabe petit, de dessin élégant. Le coin du revers étant plus petit que le flan monétaire, forme une légère dépression. Berlin. AR. 25 fr.

b) *Didrachmes archaïques (vers 510-480). Flan épais, dessin souvent sommaire ; au revers, aire concave. Mod. : 17 à 22 millim. Poids moyen : 8 gr. 50. Salinas cite un didrachme de la collection de Luynes qui pèse 11 gr. 26 ; cette monnaie paraît douteuse.*

40 — Aigle, les ailes repliées, posé ou marchant vers la gauche ; au-dessus, AKRA. ℞. Crabe vu de face, les détails du ventre clairement indiqués. Paris. AR. 30 fr.



STATUETTES COMIQUES.
(Collection Sambon.)

LES MASQUES DU THÉATRE POPULAIRE
ITALIOTE ET LATIN



SCÈNE DE COMÉDIE, BAS-RELIEF.
(Musée de Naples.)

Il y a dans l'histoire des périodes austères, pendant lesquelles les peuples marchent vers la gloire d'un pas ferme et avec un enthousiame qui ne faiblit pas: l'art grec, au v[e] siècle, hésite à étudier le comique même quand la comédie d'Aristophane épanouit sa plus vivace floraison; à peine si par quelques rares boutades, il nous prouve qu'il sait l'aborder avec beaucoup d'esprit. Au IV[e] siècle encore, Aristote réprouve avec sévérité les tentatives d'Hégémon de Thasos, inventeur de parodies dramatiques, et de Nicocharès, contemporain d'Aristophane, l'auteur de la Déliade, qui « défiguraient et dégradaient les hommes », et du peintre Pauson qui « peignait les hommes pires qu'ils ne sont ».

Ce n'est que plus tard que, pour les populatioins grecques, arrive une époque où le rire prend une place importante dans l'art. Ces foules des derniers siècles de l'ère païenne, qui riaient si facilement de tout, étaient pourtant asservies aux Romains, molestées, pressurées par des proconsuls avides; mais elles jouissaient évidemment, dans le domaine de l'art, de cette liberté qui préoccupe si fortement aujourd'hui nos Indépendants, et, aussi promptes aux jeux de l'esprit, que paresseuses au maniement des armes, elles aimaient le sarcasme et la caricature, arme des faibles. On a trouvé des statuettes des deux premiers siècles

de notre ère qui sont des caricatures de dignitaires romains. Dans les nouvelles vitrines du Louvre, on voit un magistrat romain, aux traits simiesques, assis ; deux figurines de la collection Sambon représentent des personnages ventrus, drapés dans leur toge, redressant orgueilleusement la tête.



CHORAGIUM, MOSAÏQUE TROUVÉE A POMPÉI.

Dès le IIIe siècle avant Jésus-Christ, en Asie, en Grèce, en Égypte, en Italie, se propage, rapide comme une tache d'huile sur le papier, ce besoin de folle gaieté qu'excitaient les fêtes somptueuses qui se déroulaient comme un rêve sous les yeux ébahis des miséreux. Il suffit de lire dans Athénée le chapitre éblouissant qui décrit les fêtes données à Alexandrie par Ptolémée Philadelphe (285-247 av. J.-C.), pour évoquer le tableau de ces foules égayées qui offraient aux écrivains et aux artistes des modèles précieux. Et c'est alors qu'à l'ancienne comédie et aux tentatives timides de la *comédie moyenne*, qui avait déjà emprunté aux classes inférieures des sujets intéressants d'étude, succède la brillante et audacieuse *comédie nouvelle* (ἡ νέα), la comédie de mœurs par excellence. Cette parodie piquante des éternelles faiblesses humaines et des modes d'un jour, en apparence si frivole, cache une profonde philosophie. Elle est, par certains côtés, la plus spirituelle interprétation de la célèbre inscription qui figurait sur le temple de Delphes; mais même quand elle tombe dans les redites et dans l'exagération caricaturale, elle a pour nous un



CARICATURE SUR UN VASE DU Ve SIÈCLE.
(Musée du Louvre).

intérêt tout spécial, à cause de son analyse méticuleuse des mœurs et des coutumes d'une époque. Le génie facile et brillant des écrivains et des artistes grecs des derniers siècles avant Jésus-Christ a magistralement résumé les traits essentiels des vices et des manies en quelques types qui ont traversé les siècles, s'adaptant sans difficulté à des mœurs nouvelles, et il a su admirablement les présenter sous cette forme plaisante et spirituelle qui cache le dard destiné à piquer le spectateur forcé d'y voir l'exagération de ses propres travers.



CARICATURE
D'UN PHILOSOPHE OU D'UN POÈTE.
(Collection Sambon.)

La comédie nouvelle donne plus de relief à des types qui deviendront universels et presque immuables. Ménandre (342-291), l'ami de Théophraste et d'Épicure, porta à son apogée cette forme de la comédie attique; il composa plus de cent pièces qui continuèrent d'être représentées longtemps après lui et devinrent la lecture favorite des Grecs et des Romains les plus distingués. Le théâtre romain avec Plaute (254-184) et Térence (194-159) suivit fidèlement ces traditions. C'est à cause de cette imitation que César donne à ce délicat écrivain qu'est Térence, le nom de *demi-Ménandre*.



CARICATURE
SUR UN VASE DU Vᵉ SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

Les coroplastes et les céramistes, qui travaillaient surtout pour les classes populaires, saisirent sur le vif les traits essentiels des géniales créations du théâtre grec, préférablement celles qui prêtaient le plus au rire : l'esclave rusé, l'avare, le vieillard luxurieux, le soldat fanfaron, le parasite vorace, la vieille duègne, et ces types de la comédie devinrent, dans les tavernes et les maisons, des emblèmes de gaieté; on les déposa même dans les tombeaux, pour dérider l'âme du défunt dans son dernier voyage.

De Smyrne, de Myrina, d'Alexandrie, de Tanagra, d'Athènes, de Capoue, nous viennent mille traits d'esprit, sous forme de statuettes et de vases peints. Alexandrie nous a livré

d'admirables petits bronzes représentant des acteurs; le plus célèbre est celui de la collection Pierpont Morgan, exposé au South Kensington. C'est une figurine d'acteur assis nonchalemment, la tête renversée, le bras levé avec un geste expressif; elle repose sur le couvercle d'un élégant brûle-parfums destiné à être posé sur une table au moment du repas, comme dans le célèbre souper de Trimalcion.

La farce populaire tient une très grande place dans ces petits bibelots; mais il nous est facile de distinguer certains masques, qui sont une piquante synthèse, de tous ceux qui ne sont que des grimaces. La collection J. Sambon, exposée actuellement aux Arts décoratifs, va nous per-



VASES CAMPANIENS AVEC REPRÉSENTATIONS DE PHLYAQUES ET DU RITE DE L'AIORA.
(Collection Sambon.)

mettre de passer en revue tous ces masques : ceux qui répondent à l'incisive définition de Santeul et ceux qui ne sont qu'une polissonnerie artistique.

* * *

En Italie surtout, nous pouvons suivre l'histoire du tréteau, et, elle non plus, n'est pas à dédaigner, car c'est aux farces qui s'y débitaient que nous devons les créations géniales de quelques-uns des masques les plus célèbres de la *Commedia italiana*. Nous trouvons d'abord — et surtout en Campanie et en Sicile — les *phlyaques,* parodies baroques des histoires mythologiques des dieux et des héros, dont on attribuait l'invention au poète tarentin Rhinthon, qui écrivit vers les dernières années du IVe siècle et au commencement du IIIe. Nous savons peu de



MASQUES DU THÉATRE GREC

(Collection Sambon.)

chose de ce théâtre populaire, mais des vases campaniens sur lesquels on a peint quelques scènes de ces farces nous permettent de dresser une liste des principaux sujets. Heydemann en a donné un recueil dès 1870, auquel on a ajouté, depuis, une dizaine de pièces.

Les principaux sujets sont : le combat d'Arès-Enyalios contre Hephaistos-Daidalos, quand le premier veut délivrer sa mère Héra, que le second a enchaînée sur l'ordre de Zeus ; les amours du maître de l'Olympe avec Alcmène, servis par Hermès (l'Amphitryon ?) ; ceux d'Althaia avec Dionysos, à qui son esclave Xanthias tient la chandelle ; Apollon Pythien, transformé en charlatan, qui vient d'établir ses tréteaux



STATUETTES COMIQUES PROVENANT DE GRÈCE ET D'ASIE-MINEURE.
(Musée du Louvre.)

à Delphes et entreprend de guérir de sa cécité Chiron, dont le corps de Centaure est formé de deux hommes ; Héraclès revenant auprès d'Eurysthée et lui apportant deux Cercopes : le brigand Procruste (Diasyros) torturant, avec son valet Gymnasos, un malheureux patient sur son fameux lit, tandis que Canchas « le ricaneur » s'esclaffe de rire; l'enlèvement du Palladium ; Arété et Alcinoos allant à la rencontre d'Odysseus (d'après le Ναυαγός d'Epicharme ?) ; Apollon qui a volé l'arc d'Héraclès ; Antigone arrêtée par deux gardes ; Esclave recevant la bastonnade, etc. Nous donnons les reproductions de deux pièces capitales de la collection Sambon, trouvées toutes les deux en Sicile. l'une représente Héraclès qui ramène des Enfers Alceste, l'autre un esclave facétieux chargé d'une amphore et d'une situle qui arrive auprès

1. Rhinton était né à Syracuse. On lui attribuait trente-huit drames appelés hilaro-tragédies. On cite de lui *Héraclès*, *Amphitryon*, *Iphigenie à Aulis* et *Iphigénie en Tauride*, *Méléagre esclave*, *Medee*, *Oreste*, *Télèphe* (Kaibel, *Comic. Græc. fragm.* Berlin, 1899. T. I.).

d'une stèle surmontée d'un trépied ; devant lui se dresse un panisque sur un bouc. Un troisième vase de la même collection représente deux *phlyakes* qui se donnent gravement la réplique. Rien qu'à leur pose, on devine que cette scène fait allusion à quelques-uns de ces dialogues *au*



VASE CAMPANIEN TROUVÉ EN SICILE, AVEC REPRÉSENTATION COMIQUE.
(Collection Sambon.)

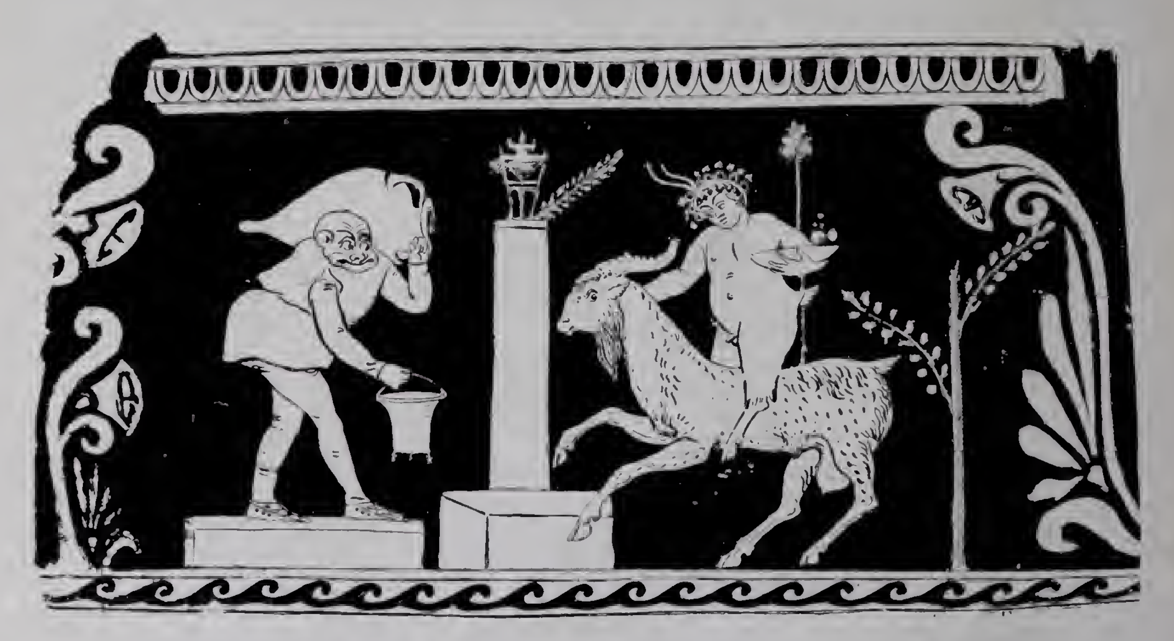
gros sel qui faisaient les délices des populations osques de la Campanie. oisives et libertines. Pline cite une peinture caricaturale par Ctésiloque, élève d'Apelle, qui rentre dans la catégorie de ces vases peints. Elle représentait « Jupiter accouchant de Bacchus, ayant une mitre sur la tête et criant comme une femme, au milieu de déesses qui faisaient l'office d'accoucheuses ».



ACTEUR COMIQUE. BRULE-PARFUMS TROUVÉ EN ÉGYPTE.
(Collection Pierpont Morgan.)

Ces farces mythologiques firent place peu à peu à un autre genre, qui, avec plus de réalisme, s'attacha à l'étude des mœurs populaires, mettant en scène, avec une verve qui va vite jusqu'à la charge, la balourde paillardise de types paysans, les ruses d'esclaves débauchés, les grimaces de vieilles proxénètes, l'avarice sordide de vieux libertins. Ces farces étaient appelées *atellanæ fabulæ*. Tite-Live nous dit qu'à Rome les *exodes* (anciennes représentations latines) furent d'ordinaire mêlées aux atellanes, « genre de comédie que la jeunesse romaine alla chercher chez les Osques ».

Mommsen a essayé de revendiquer pour les atellanes une origine



ŒNOCHOÉ A SUJET COMIQUE, TROUVÉE EN SICILE.
(Collection Sambon.)

latine et il suppose que la police du théâtre romain, dans le but de ménager la dignité romaine, ne permettait pas de placer la scène de ses farces à Rome ou dans les cités latines, mais que l'action était censée se passer dans la petite ville osque d'Atella. Le choix d'Atella s'expliquerait mieux si l'on met à Capoue le point de départ de ces farces. Atella était une petite ville qui s'épanouissait dans le rayon d'action de l'opulente et molle Capoue, et il est très probable que dans cette ville on se moquât volontiers de la balourde paillardise des Atellans. Pulcinella est d'Aversa, mais son domaine est la scène napolitaine.

Les coroplastes italiotes, qui façonnaient souvent des statuettes d'acteurs, nous indiquent les particularités de ces masques indigènes par les modifications qu'ils apportaient à des masques analogues de Grèce ou d'Asie-Mineure, lesquels leur servaient de modèles pour la silhouette



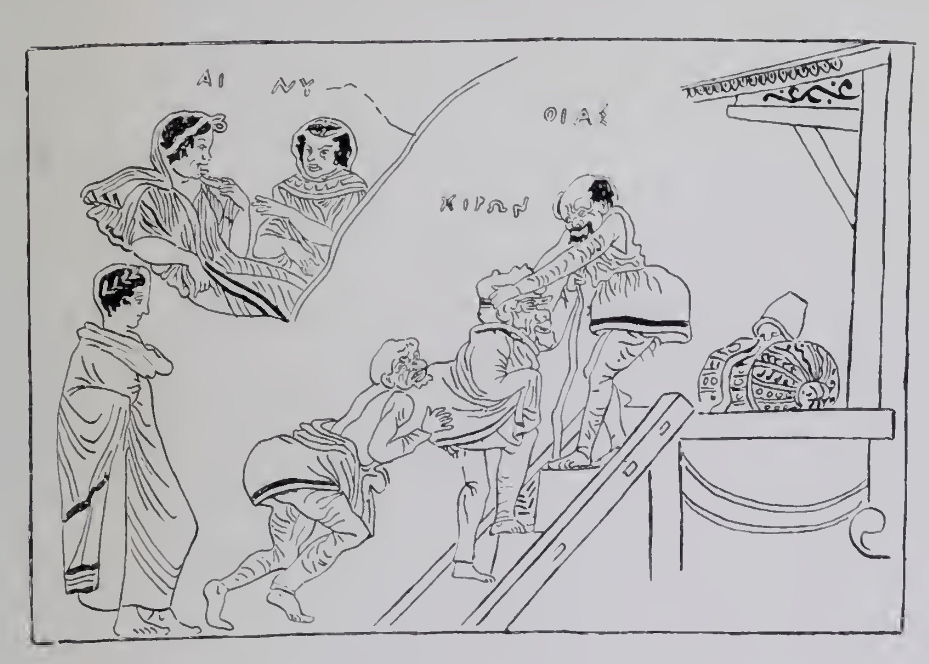
MASQUE SCENIQUE GREC EN MARBRE

(Collection Sambon.)

générale. Ce qui donna aux masques italiotes une spéciale signification, ce fut le caractère même de ces farces, qui, tout d'abord, furent de simples improvisations.

La collection J. Sambon réunit un ensemble assez complet de ces masques aux grimaces si expressives, et nous allons les passer en revue.

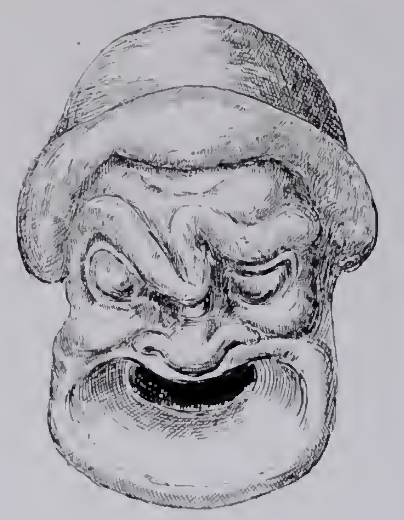
A une époque où dominait la raillerie spirituelle, on aimait surtout à se moquer des anciens philosophes. Voici deux masques du I[er] siècle, trouvés à Capoue (ancienne collection Bourguignon), dont le point de départ est l'ironique souvenir de deux théories philosophiques opposées,

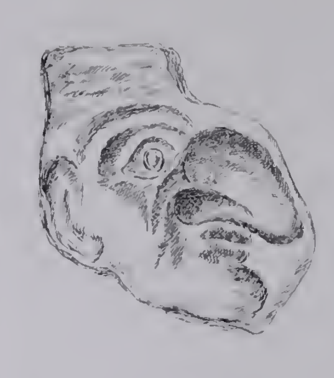


APOLLON GUÉRISSANT CHIRON DE SA CÉCITÉ.

celle de Démocrite qui riait constamment de la folie humaine, et celle d'Héraclite, qui en pleurait. La première image (voyez la planche), a la peau du visage toute plissée par l'habitude de rire ; l'autre est également ridée, mais avec les traits tombants du pleurard. C'est de ces types que dérive encore, dès l'antiquité même, le type paysan de *Jean qui rit* et *Jean qui pleure*. Sur des verres syriens des III[e] et IV[e] siècles de notre ère, nous voyons, en effet, deux masques d'enfants adossés, l'un riant béatement, l'autre pleurnichant (voyez A. Sambon, *la Verrerie antique*, p. 25).

Il est difficile de déterminer à quelle date entra en scène le paysan madré, gourmand, brouillon, qui devint le principal personnage des atellanes et qui eut une telle influence sur l'esprit populaire, qu'aujourd'hui encore, sous le même masque, il fait la joie du *popolino* napolitain. On a cherché en Espagne et ailleurs les origines de certains traits du moderne Pulcinella ; mais le fond essentiel de ce masque est







emprunté au Maccus des atellanes, le paillard antique au grand nez recourbé, à la bouche énorme, à la panse volumineuse.



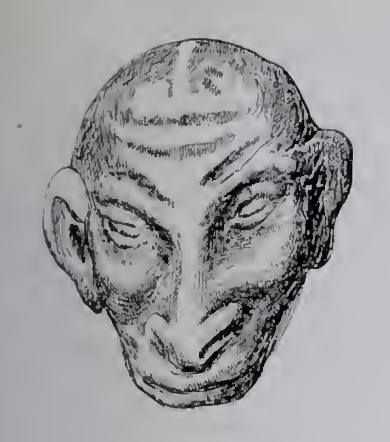
Les représentations de ce Maccus ne sont pas rares dans le sud de l'Italie et la collection Sambon en renferme une tout à fait typique. C'est un moule, publié en 1886 par Froehner (*Terres cuites d'Asie*, p. 41), qui servait à confectionner des vases à boire d'une forte capacité, et, encore aujourd'hui, dans les petites tavernes, le long des routes poussiéreuses de la campagne napolitaine, on trouvera sur des tables boiteuses des pichets ornés du masque de Polichinelle. Martial nous apprend que, de son temps on voyait volontiers dans l'ivrogne qui décore ces vases, le portrait du savetier de Bénévent, le ridicule et malfaisant Vatinius, qui dut sans doute à son long nez crochu d'être confondu avec le Maccus des atellanes.



Vitia sutoris calices monumenta Vatini
Accipe, sed nasus longior ille fuit.

On trouve dans tous les recueils le dessin d'une statuette de la collection Campana, au Louvre, représentant Maccus, et on la désigne sous le nom de statuette campanienne. C'est une figurine modelée entièrement à l'ébauchoir, avec une certaine timidité de détails ; mais elle est bien campée et très expressive. Elle n'a pourtant ni la facile élégance des œuvres campaniennes, ni la façon sommaire des terres cuites de Canosa. La terre blanchâtre et grossière, parsemée de paillettes vitreuses, le caractère rude du travail et l'aspect général, d'un réalisme un peu brutal, me portent à y voir une œuvre étrusque. Elle nous montrerait, si cette



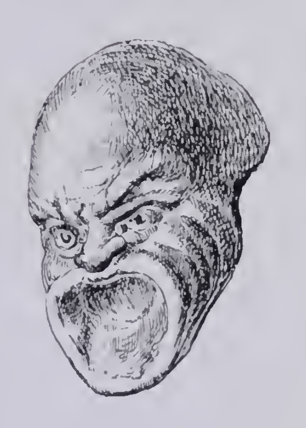




attribution était acceptée, que ce type se popularisa jusqu'en Étrurie. Il est même très probable que quelques-uns de ces masques de la Campanie avaient une lointaine origine étrusque.



Il y a, parmi les terres cuites et les bronzes d'Italie, deux types qui portent le masque à la hauteur de la moitié du visage, sans cette espèce d'entonnoir qui, dans le masque grec, entourait la bouche et donnait plus de sonorité à la voix. L'un de ces types est le Maccus que nous venons de décrire, l'autre a une figure rieuse et pleine de malice, le nez en trompette et écrasé au bout comme le nez d'une chauve-souris; il porte quelquefois sur la tête une couronne de pampres. Il ressemble beaucoup à un Arlequin. C'est peut-être le Bucco des atellanes. Une figurine d'argile de la collection Campana nous le montre assis, en costume de voyage, le *cucullus* rabattu, le visage plein de malice, la langue tirée (Pottier, *les Statuettes de terre cuite*, p. 225, fig. 79).



On ne peut pas regarder ces masques sans en sentir l'irrésistible comique : mais les plus étonnants de tous, sont ceux que déforment des grimaces de vieilles bavardes. M. Heuzey (*les Figurines antiques*, p. 28), a signalé tout un groupe de caricatures de vieilles femmes costumées en danseuses, en nourrices, en buveuses et a montré qu'elles se rattachent à la fable de Déméter et à la légende de la facétieuse servante qui seule eut le talent de dérider la mère éplorée. Dans la procession des Éleusinies, les plaisanteries grasses se donnaient carrière sous le patronage de ces irrespectueuses compagnes de la déesse, Déô, Iambé, Baubo. Platon nous le dit, « les dieux aimaient la plaisanterie ».

Les deux anthologies, grecque et latine, abondent en railleries à l'adresse des femmes âgées et Martial a lancé l'une de ses épigrammes les plus vénimeuses (livre III, 93) contre une matrone qui venait de se remarier. Les caricaturistes antiques ont exprimé tous les traits de la sottise ou de la méchanceté féminine. Dans les atellanes était figurée une espèce d'ogresse, Lamia, du ventre de laquelle on tirait des petits enfants qu'elle avait dévorés (Horace, *Ars poet.*, 340), et certains masques de vieilles femmes, au rire sardonique, en sont probablement la représentation. Dans la collection Campana, au Louvre, on voit un fragment de statuette représentant un Silène, au regard malicieux, à la longue barbe bouclée, et qui s'encapuchonne la tête comme une vieille femme. Nous avons sous les yeux un grand nombre de masques de vieilles femmes ivres, et le sens en est tout autre que celui de la célèbre statue de Myron.



STATUETTE COMIQUE DE HADÈS PROVENANT D'ASIE-MINEURE.
(Collection Sambon.)

Les Croque-mitaines ne manquaient pas dans l'antiquité. Martial, dans le XIVe livre des Épigrammes, consacré aux présents qu'on s'envoyait à la fête des Saturnales, décrit ainsi un masque en terre cuite : « *Fantaisie d'un céramiste, je suis le masque d'un Batave aux cheveux roux. Tu te ris de moi, et pourtant je suis la terreur des enfants* ». Les coroplastes romains représentaient souvent en caricature des Gaulois ou autres barbares avec des chevelures énormes. Sur une lampe de la collection J. Sambon, on voit un barbare à la chevelure ébouriffée d'un volume formidable, penché sur son cheval. Pline nous apprend que, parmi les enseignes accrochées aux devantures des vieilles boutiques du Forum, il y en avait qui représentaient « un Gaulois qui tirait très vilainement la langue ». Parmi les épouvantails des atellanes est célèbre Manducus (Plaute, *Rud.* II, 6, 51), qu'on représentait avec une bouche immense et de grosses dents qu'il faisait claquer. Et, ne dirait-on pas un prototype de Barbe-Bleue, cette figure allongée, à la barbe de fleuve, aux yeux terribles, lui sortant des orbites et à la bouche méchante.

Un autre masque (voyez la planche) d'une laideur indescriptible, borgne, la bouche tordue, les oreilles en éventail, semble la première idée des gnômes qui peupleront les légendes du Nord.

Les représentations de Pappus — appelé Casnar par les Osques — le vieillard avare et luxurieux, ne sont pas rares, et les coroplastes ont brodé à l'infini sur ce thème facile d'une figure ravagée par le vice chronique. Il nous faut parler d'un autre personnage des atellanes, Dossennus, probablement le sage et le philosophe de la bande, philosophe de tréteau, bien entendu, et dont la philosophie consiste à enseigner des tours pendables. On suppose qu'il était représenté bossu et qu'il devait



CASNAR, TERRE CUITE TROUVÉE A CAPOUE.
(Collection Sambon.)

son nom (Dorsennus) à cette difformité. Les modeleurs de figurines, surtout ceux de Smyrne, se sont plus à représenter des bossus. Martial décrit une de ces statuettes (l. XIV, 182) : « *Prométhée était ivre, je pense, quand il fit ce monstre ; il le pétrit en s'amusant, avec de la boue des Saturnales* ».

*
* *

Dans son spirituel ouvrage, *Masques et Bouffons*, M. Maurice Sand, a cherché à préciser quels liens rattachent les masques de la comédie italienne à ceux du théâtre antique. Nous voyons en effet que les masques sont presque les mêmes, et que, pendant la lente décadence des

peuples helléniques, la satire des travers humains avait eu néanmoins des inspirations si heureuses, que presque tout avait été dit. Les terres cuites de Smyrne et d'Alexandrie sont à elles seules un recueil complet de la comédie humaine. Ces peuples étaient saturés d'expérience et débordants d'esprit. Pour la caricature, ils ont employé toutes les formes qui nous sont familières: pour la philosophie du rire, ils ont laissé d'inoubliables exemples.



MASQUE TRAGIQUE AUX YEUX HAGARDS.
Peinture de Boscoreale.

En outre, ces masques traversèrent les siècles, parce qu'ils étaient créés pour donner simplement un surcroît de comique à des types dont la précision dépendait beaucoup du mime.

Pour Maurice Sand. Polichinelle, c'est Maccus; Cassandre, Pappus; Dossennus, le Docteur; Arlequin. un danseur de pyrrhique; Pantalon, l'Euclion de l'*Aululaire* de Plaute, et, en effet, ces types du paysan madré, du père radoteur, du sophiste libertin, du matassin, de l'avare, ont été si magistralement esquissés dans l'antiquité, qu'ils resteront toujours tels qu'ils ont été créés; mais si le masque est immuable lorsqu'il figure ce qu'il y a d'éternel dans la nature humaine, il est variable à l'infini quand il copie l'infinie variété de l'esprit et des mœurs. C'est ce que symbolise une des plus gracieuses inventions de la comédie italienne : le costume bariolé d'Arlequin, dont les mille losanges représentent la variété infinie des pensées humaines. Les masques se meurent aujourd'hui; même le dernier venu, le doux Pierrot, est bien malade. Mais ils nous reviendront sûrement un jour, pleins de vie et de gaieté, car, comme l'a dit malicieusement Rabelais : « Le rire est le propre de l'homme ».

ARTHUR SAMBON.



LA BARQUE DE CARON.



ACTEURS

Statuettes en porcelaine du XVIII[e] siècle

(Collection Sambon.)



MASQUES ET DANSEURS.
École vénitienne (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe).

LA COMÉDIE ITALIENNE

ET L'OPÉRA ITALIEN

Une nuit d'Italie, parfumée par l'odeur des orangers mêlée à celles qui demeurent sur le passage des robes, à celles aussi que versent près des visages les roses dans les mains ; une nuit d'Italie, au pied de Bergame ou sur les étangs de Mantoue, avec des architectures et des eaux afin que la lune les farde d'argent ; une nuit d'Italie, où les chants et les musiques composent une idéale convention pour enivrer les cœurs — et dans cette nuit d'Italie, luxueuse et légère, quels personnages imaginer qui n'abîmeront pas cette parfaite poésie, et dont les noms, quand on les prononce, et les silhouettes, quand on les évoque, sachent fournir au rêve de quoi rêver mieux ?

Je vois mal, dans cette nuit de théâtre, des personnages vivants ou qui vécurent, et dont les larmes et les transports, par ce qu'ils auraient de réel et de défini, limiteraient le vague, enchaîneraient la fantaisie. Non, ceux qu'il faut placer dans ces jardins délicieux, ils ne doivent rien posséder qui les impose et les individualise. Il ne faut pas que leur nom fixe un pays ou une époque. Nous voulons qu'ils soient de tous les temps et d'aucune contrée : et si, dans cette nuit d'Italie, ils deviennent Italiens, c'est que l'Italie est justement le seul pays du monde où la fantaisie quand on la réalise, et le rêve quand on l'exprime, conservent leurs attraits et les doublent.

Je vous évoquerai donc, masques éternels et charmants, toi, Arlequin, qui fis ton costume avec des pétales multicolores volés aux fleurs d'un beau jardin ; vous, Lelio, notre Léandre, qui avez la voix douce et la main hardie; toi, sombre Scaramouche, qui, pour plus sûrement accomplir tes tendres messages, as pris le noir visage de la nuit; vous, Cantatrice, noble et passionnée, qui pressez vos mains sur votre cœur et faites taire les rossignols ; toi, ridicule Cassandre, déplorable Pantalon, qui ne te souviens plus que tu as été jeune, vieillard méchant, vaniteux et bafoué : et vous, enfin, surtout, fragile et douce Lucinde, dans les jupes de qui se presse un petit amour fidèle, vous qui avez des larmes et des soupirs, qui, lorsque vous êtes seule, baisez, pour mieux penser à Léandre, votre main nue en fermant les yeux. — C'est vous tous, avec les guitares, les battes et les épées, qui devez, dans la nuit d'Italie à laquelle je pense, aimer, rire, tromper, chanter, souffrir pour disparaître enfin, le matin venu, comme des ombres de jouets, dans des armoires chantournées et des boîtes de papier peint.

* * *

Il est agréable de penser que l'un des plus anciens écrivains qui aient composé, au XVe siècle, en Italie, des comédies, se soit appelé Parasolz : ce nom bouffon lui convient à merveille. Pourtant il ne travaillait pas, à vrai dire, pour les ancêtres d'Arlequin et de Colombine. C'est le Ruzzante, au début du XVIe siècle, qui écrivit le premier des comédies où les types classiques apparaissent. Et bientôt la réputation des acteurs et des auteurs italiens s'affirme et grandit. Elle est telle que Montaigne peut écrire : « Il m'est souvent tombé en fantaisie de faire des comédies, ainsi que les Italiens, qui y sont assez heureux... Ils ont de quoi rire partout, et il ne faut pas qu'ils se chatouillent ».

Au surplus, tous ces personnages n'étaient pas nouveaux. Pantalon et Cassandre se nomment Pappus et Casnar dans le théâtre latin, et l'on reconnaît Arlequin et Brighella dans les *sanniones* de Plaute, valets malicieux ou sots, qui aident ou volent leurs maîtres.

De l'antiquité aussi certains conservent le masque, et un serre-tête cache leurs cheveux, à l'image de la tête rasée des histrions. Comme les atellanes, également, les acteurs jouent en improvisant sur un très léger canevas. Au début du XVIIIe siècle, le président de Brosses appréciait beaucoup cette improvisation : « Cette manière de jouer, écrit-il, qui rend le style très faible, rend en même temps l'action très vive et très vraie. La nation est vraiment comédienne : même parmi les gens du monde, dans la conversation, il y a un feu qui ne se trouve pas chez nous, qui passons pour être si vifs ».

Les troupes étaient ambulantes. En 1571, il y en a une France;



SCÈNES DE THÉATRE

Statuettes en porcelaine du XVIII[e] siècle

(Collection Sambon.)

I comici confidenti, c'est-à-dire « confiants dans l'indulgence du public ». Une autre s'appelle *I comici gelosi* (« jaloux de plaire aux spectateurs »). Les acteurs qui composent ces troupes ont de fort beaux noms. Il y a Fabrizio di Fornaris, qui joue le rôle du capitan Cocodrillo; il y a Orazio Nobili, de Padoue et la belle Lidia, de Bagnacavallo. Ces deux troupes, réunies en une seule, jouent à Paris; ce sont *I comici uniti*. Voici comment l'Étoile, en 1577, annonce leurs débuts : « En ce mois, les comédiens italiens que le Roy avoit fait venir de Venise et desquels il avoit payé la rançon ayant été pris par les Huguenots, commencèrent à



LUCIA ET TRASTULLO (XVIIe SIÈCLE).
Collection Sambon.)

jouer leurs comédies dans la salle des États, à Blois, et leur permit le Roy de prendre un demi-teston de tous ceux qui les viendroient voir jouer. »

Presque un siècle plus tard, toujours dans les mêmes rôles, d'autres comédiens vinrent à Paris. En 1653, Loret, dans sa *Muse historique*, l'annonce en ces termes :

Une troupe de gens comiques,
Venus des climats italiques,
Dimanche dernier, tout de bon,
Firent, dans le Petit-Bourbon,
L'ouverture de leur théâtre,
Par un sujet assez folâtre,
Où l'archi-plaisant Trivelin,
Qui n'a pas le nez aquilin,
Fit et dit tout plein de folies
Qui semblèrent assez jolies...

Les noms des acteurs qui composaient cette troupe sont parvenus jusqu'à nous. Valerio s'appelait Andrea Panotti; Scaramouche, Tiberio Funelli; Arlequin, Giuseppe-Domenico Biancolelli, dit le Dominique, et Colombine, Catarina Biancolelli, fille de Giuseppe.

Les portraits de ces deux derniers sont exposés au musée des Arts décoratifs, à l'Exposition du Théâtre; celui de Dominique illustre cet article; l'un et l'autre appartiennent à M. Jules Sambon.

Ce Biancolelli était né à Bologne en 1640; ses parents étaient comédiens. Le cardinal Mazarin le fit venir à Paris en 1659. Sous le



BRIGHELLA, DON PINLONE, FLORINDO.
Terres cuites peintes (Venise, XVIIIe siècle). (Collection Sambon.)

nom de Dominique il devint extrêment populaire et il mourut à quarante-huit ans d'une fluxion de poitrine qu'il prit en jouant devant Louis XIV. Voici les vers qu'on composa sur sa mort :

Les plaisirs le suivaient sans cesse ;
Il répandait partout la joie et l'allégresse.
Les jeux avec les ris naissaient dessous ses pas.
On ne pouvait parer les traits de sa satire ;
Loin d'offenser elle avait des appas.
Cependant il est mort, tout le monde en soupire :
Qui l'eût jamais pensé sans se désespérer,
Que l'aimable Arlequin qui nous a tant fait rire
Dût sitôt nous faire pleurer !

La fille du premier Dominique, Catherine, joua les Colombine; il eut un autre fils, directeur des Forêts en Provence et filleul de



GIUSEPPE-DOMENICO BIANCOLELLI, DIT DOMINIQUE
(COLLECTION SAMBON.)

Louis XIV; un autre enfin, Pierre-François, qui prit aussi le nom de Dominique, fut comédien, sans atteindre la réputation de son père.

Cette troupe dut quitter Paris en 1697, l'un des acteurs ayant presque bafoué Mme de Maintenon.

Les acteurs forains français utilisèrent alors le répertoire italien. Bientôt les théâtres de la Foire sont persécutés par la Comédie-Française, qui veut garder le privilège de « parler ». Le droit de « chanter » leur est vendu par l'Opéra. Et c'est ainsi que le théâtre de la foire Saint-Laurent devint l'Opéra-Comique.



PANTALON, ROSAURA, ARLEQUIN.
Terres cuites peintes (Venise, XVIIIe siècle). (Collection Sambon.)

A cette époque, depuis longtemps, les personnages de la Comédie italienne ont pris leur caractère définitif et chaque détail de leur costume est fixé pour jamais.

Les quatre principaux « masques » sont Arlequin, Brighella, Pantalon et le Docteur. A côté d'eux, l'amoureux Lelio et l'amoureuse Colombine. Le Pierrot qu'on leur adjoint généralement ainsi que le Polichinelle, sont parallèles à Arlequin et à Brighella; mais ils n'ont pas la même pureté d'origine.

A eux six, ils représentent tous les sentiments humains. Mais bientôt, en Italie, l'intérêt qu'ils provoquent, sans s'émousser, ne suffit plus à divertir uniquement les spectateurs. Plus littéraire, plus réelle, plus ornée, à côté de la *Commedia dell'Arte*, il faut placer la *Commedia*

Sostenuta et citer les noms de Gozzi et, surtout, de Carlo Goldoni.

On l'a appelé le Molière Vénitien, dangereux honneur dont il ne mérite pas le faix. Jamais Goldoni n'a atteint la sombre grandeur de Molière. Son talent n'est que de la grâce, de la légèreté et de la malice. Que l'on se souvienne de la *Locandiera* où Eleonora Duse était si séduisante. De l'esprit, du mouvement, mais rien de profond, rien de ce terrible comique qui, dans *George Dandin* ou l'*Avare*, donne, comme on dit, froid dans le dos. Goldoni, c'est l'équivalent de Pietro Longhi, rien de plus. Il dessine ce qu'il voit avec une élégance et un talent



SCÈNE DE COMÉDIE, A VENISE, A L'ÉPOQUE DE GOLDONI.

délicieux. Dans les rapides dialogues de *Le Barufe chiozote* ou de *I Rusthegi*, ce que nous montre Goldoni, c'est son temps et sa ville : Venise au XVIIIe siècle, c'est-à-dire l'époque et le lieu d'un miracle. Ceux qui sont familiers avec les mémoires de Casanova et qui ont souvent rôdé sous les Procuraties de la place Saint-Marc, en songeant aux amis et aux victimes de l'agréable chevalier; ceux qui ont cherché son ombre parmi les petits personnages que Guardi peignit au pied de ses architectures, et qui ont évoqué, dans les salles désertes de Strà, sous les allégories de Gianbattista Tiepolo, le souvenir de fêtes incomparables : ceux qui ont suivi la Brenta vide, et compté, le long d'une route capricieuse, les villas qui sont entre Mestre et Trévise; ceux-là écouteront comme une amie de la Mirandolina de la *Locandiera,* rire en courant du comte au marquis et rechercher l'indifférent chevalier, qui redoute son cœur; ils animeront toutes ces coquettes et ces ingénues, ces pères



LA GRASSINI, PAR Mme VIGÉE-LEBRUN

(Musée de Rouen.)

nobles et ridicules; ils les suivront dans leurs gondoles; ils les surprendront sous le *felze*, au moment où ils soulèvent leur *baüta;* ils entreront avec eux au Ridotto, à la Fenice, rose de mille bougies, ils assisteront aux répétitions de la pièce nouvelle de ce Goldoni, qui sera peut-être la *Sposa persiana*, à moins que ce ne soit la comédie de Gozzi : *l'Amore delle tre melarance.*

C'est une scène de ce genre qui est reproduite ici, dans un tableau de l'école de Longhi, et qui fait partie d'une série de quatre toiles de la collection de M. Jules Sambon.

* * *

De la Fenice de Venise à la Scala de Milan, il n'y a pas à aller loin. Pour faire ce chemin, je suivrai Stendhal. Ne dit-il pas d'une cantatrice dont le portrait est reproduit ici, la Colbran, qui devait épouser Rossini plus tard : « Elle a une imposante majesté, et le regard d'une reine absolue dont la fureur n'est retenue que par un geste d'orgueil ». C'est dans *Rome, Naples et Florence* qu'il décrit son cher théâtre, ses loges de dix à douze places, avec leur petit salon, de l'autre côté de la galerie ; c'est à la Scala qu'il place, dans *la Chartreuse de Parme,* le comte Mosca. On se souvient de la soirée que ce charmant homme y passa, « dans une loge au troisième rang », à guetter la venue de la comtesse Pietranera. « A chaque instant, dit Stendhal, il consultait l'horloge du théâtre, qui, par des chiffres éclatants de lumière et se détachant sur un fond noir, avertit les spectateurs, toutes les cinq minutes, de l'heure où il leur est permis d'arriver dans une loge amie. » Touchants détails que Stendhal donne avec tendresse ! Lui aussi il a passé des soirées dans ce théâtre, amoureux et attendant celle qu'il aimait. D'ailleurs ne dit-il pas de la musique « qu'elle excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour ».

L'Opéra italien, si injustement dédaigné aujourd'hui, est celui qui plut à Stendhal, à Musset, à Gautier. Ceux qui, comme Beyle, n'allaient pas l'entendre à Milan, couraient, à Paris, de l'Opéra à l'Opéra italien. Les soirées de la salle Ventadour demeurent, dans la mémoire de ceux qui y ont assisté, le souvenir d'élégances et d'émotions inoubliables.

La salle Ventadour se trouvait près du passage Choiseul. Avant d'être occupée par la troupe d'Opéra italien, en 1841, elle avait été un théâtre nautique, le plancher de la scène ayant été transformé en cuve. On n'y chantait que trois fois par semaine, et seulement pendant six mois dans l'année. Il disparut définitivement en 1875, et la salle fut transformée en établissement de crédit public.

C'est vraiment de cette salle que l'on peut dire qu'elle était un salon. Comme dans les théâtres d'Italie, chaque abonné pouvait



LA COLBRAN, PAR SCHMIDT.
(Collection Sambon.)

décorer à sa guise la loge qu'il occupait. Voici un fragment d'une charmante nouvelle d'Alfred de Musset, *Emmeline*, où l'une de ces loges est décrite : « Elle (Emmeline) avait une loge aux Italiens, qu'elle fit tendre de soie, comme un boudoir. Cette loge, décorée avec un soin extrême, fut pendant quelque temps l'objet constant de ses pensées ; elle en avait choisi l'étoffe ; elle y fit porter une glace gothique qu'elle aimait. Ne sachant comment prolonger ce plaisir d'enfant, elle y ajoutait chaque jour quelque chose ; elle fit elle-même pour sa loge un petit tabouret en tapisserie qui était un chef-d'œuvre ; enfin, quand tout fut décidément achevé, quand il n'y eut plus moyen de rien inventer, elle se trouva seule, un soir, dans son coin chéri, en face du *Don Juan* de Mozart. Elle ne regardait ni la salle, ni le théâtre ; elle éprouvait une impatience irrésistible ; Rubini, Mme Heinefetter et Mlle Sontag chantaient le trio des masques que le public leur fit répéter... »

Emmeline date de 1837. La vogue du Théâtre-Italien dura plus de quarante ans. C'est encore dans une œuvre d'imagination que je trouve ce beau fragment sur l'Opéra italien. Voici ce que dit Fromentin dans *Dominique* : « On donnait un immortel chef-d'œuvre. La salle était splendide. Des chanteurs incomparables, disparus depuis, y causaient des transports de fête. L'auditoire éclatait en applaudissements frénétiques. Cette merveilleuse électricité de la musique passionnée remuait, comme avec la main, cette masse d'esprits lourds ou de cœurs distraits, et communiquait au plus insensible spectateur des airs d'inspiré. Un ténor dont le nom seul était un prestige vint tout près de la rampe, à deux pas de nous. Il s'y tint un moment dans l'attitude recueillie et un peu gauche du rossignol qui va chanter. Il était laid, gras, mal costumé et sans charme, autre ressemblance avec le virtuose ailé. Dès les premières notes, il y eut dans la salle un léger frémissement, comme dans un bois dont les feuilles palpitent. Jamais il ne m'a paru si extraordinaire que ce soir-là, soirée unique et la dernière où j'aie voulu l'entendre. Tout était exquis, jusqu'à cette langue fluide, voltigeante et rythmée, qui donne l'idée des chocs sonores, et fait du vocabulaire italien un livre de musique. Il chantait l'hymne éternellement tendre et pitoyable des amants qui espèrent. Une à une et dans des mélodies inouïes, il déroulait toutes les tristesses, toutes les ardeurs et toutes les espérances des cœurs bien épris... »

Outre le répertoire italien, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, et, plus tard, Verdi, il y eut, et surtout à l'Opéra, des grandes premières comme *Guillaume Tell* en 1829 ; *la Sylphide* en 1832, grand ballet où triompha la Taglioni ; *la Juive* en 1835 ; *les Huguenots* en 1836 ; *l'Africaine*, bien plus tard, en 1865, qui fut représentée cent fois dans le cours de la même année. Les chanteurs s'appellaient Nourrit, Levas-



LA MALIBRAN, PAR L. PEDRAZZI
Rôle de Desdémone dans l'*Otello* de Rossini
(COLLECTION SAMBON.)

seur, Lafond, Dervis, Massol, Mlle Falcon, Mme Dorus-Gras, Mme Stoltz; puis Faure, Mme Marie Sasse, la Cruvelli, la Nilsonn. A l'Opéra italien il y a Mme Sontag, la Pasta, l'Alboni, Mario Garcia, Rubini, Lablache, Tamburini; des danseuses comme Maria Taglioni, la Cerrito, la Grisi. Enfin, surtout, il y a la Malibran, qui, peut-être, ne fut pas une plus grande cantatrice que la Sontag, par exemple, ou la Pasta, mais qui a eu la bonne fortune d'entrer dans la légende et de devenir le type même de la chanteuse, grâce aux vers immortels d'un poète inspiré.

C'est en parlant d'un portrait de la Malibran, que possède M. J. Sambon, que je veux terminer cette rapide étude.

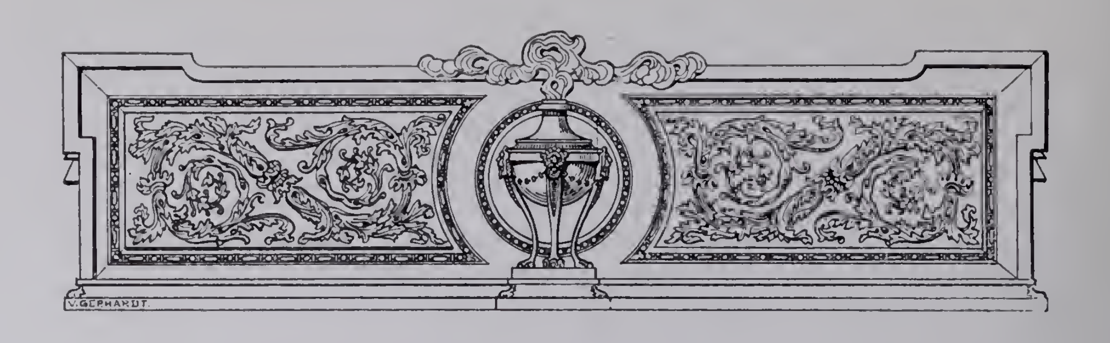
Ce portrait, on le sait d'une façon presque certaine, est le seul pour lequel la Malibran ait posé. Il est l'œuvre de Pedrazzi, président de l'Académie de peinture de Milan, et fut commencé en 1834. La cantatrice voulait en faire présent à Charles de Bériot, qu'elle devait épouser. A cette époque, elle chantait la Desdemona, dans *Otello*, à la Scala, et c'est dans ce costume qu'elle est représentée. La robe est d'un beau rouge sombre, avec des parties de satin jaune. Elle rappelle beaucoup, ainsi que la coiffure, le costume de la reine Jeanne d'Aragon, de Raphaël, qui est au Louvre. Le visage de Maria-Felicia est petit et régulier ; des bandeaux bruns finissent en accroche-cœurs près de l'oreille. Le détail le plus touchant de ce tableau, le voici : dans sa main, la Malibran tient un petit bouquet ; il est fait de cinq fleurs : camélia, amaranthe, rose, lupulus, *olea fragrans*. Les premières lettres de ces cinq fleurs forment le prénom *Carlo*, qui était celui de l'homme que la chanteuse aimait.

La Malibran quitta Milan avant que le portrait fût son bien. Le peintre ne devait plus la revoir. Elle mourut deux ans après, à Manchester, le 13 septembre 1836. Le tableau resta dans la famille Pedrazzi, où M. Sambon le découvrit et l'acquit.

C'est la première fois qu'il figure à une exposition.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.





L'ART DU THÉATRE AU XVIIIe SIÈCLE

I



PORTRAIT DE Mlle GARNIER,
PAR VAN LOO.
Appartenant au Dr François Raspail.

Les curieux de vieilleries littéraires ont parfois exhumé des comédies du XVIIIe siècle qui n'étaient pas sans un certain charme divertissant. D'ailleurs, Le Sage, Marivaux, Beaumarchais nous agréent encore; Sedaine est joué quelquefois; Favart nous amuse, même par ce qu'il a de suranné. Mais que reste-t-il des tragédies de ce siècle, qui en vit jouer tant et en porta tant aux nues? Quel théâtre oserait reprendre *Rhadamiste et Zénobie*, le chef-d'œuvre de Crébillon; *Denys le Tyran* ou *Aristomène*, de Marmontel, qui furent des triomphes; ou seulement les moins poudreuses des tragédies de Voltaire, dont la *Zaïre* même nous semble fort teintée de ridicule? Et cependant, c'est de ce monde de tragédies déchues et mortes, qu'est né l'un des arts les plus variés, les plus séduisants et les plus modernes, cet art de la décoration théâtrale et de la mise en scène, où la France possède encore une royauté incontestée, et qui est chez nous le plus populaire et le plus national. Rien n'est plus agréable pour un dilettantisme un peu distrait que de ressusciter le printemps pompeux de cet art extérieur et précaire, grâce aux souvenirs multiples qui en sont assemblés dans cette Exposition du Théâtre, si heureusement inaugurée au Musée des Arts décoratifs. —



N. COYPEL. — PORTRAIT D'ADRIENNE LECOUVREUR.
Pastel appartenant à M. le comte H. de Castellane.

tandis que rien ne paraîtrait plus mortellement ennuyeux que de relire les pièces dont cette exposition ranime les images muettes. Nous regardons avec une curiosité attendrie les portraits de la belle Gaussin ou de son ennemie, la fière et ardente Clairon, mais il faut savoir gré à ces ombres charmantes de ne point nous déclamer les alexandrins de *Mérope*, ou du *Spartacus* de Saurin, voire même du *Siège de Calais* de Belloi. De tout ce monde évanoui, nous gardons peut-être le meilleur : car les plus glorieuses artistes, les plus galants costumes, les plus heureux décors, les plus brillantes salles réapparaisent quelques instants à nos yeux, grâce à tous les souvenirs qu'en groupe cette exposition, — et le fatras littéraire, nous pouvons l'ignorer.

Et pourtant, c'est bien de ce fatras littéraire que cet art est issu. La tragédie du XVIIe siècle, justement peut-être parce qu'elle frémissait d'humaines passions, dédaignait de retenir l'attention des spectateurs par l'imprévu du costume ou la variété du décor. Mais après 1677, date de la dernière *première* de Racine, une grande nuit littéraire commence pour la tragédie : *Esther* et *Athalie*, dont les représentations furent privées, ne l'interrompirent point; le succès de *Rhadamiste et Zénobie* en 1711, et de l'*Œdipe* de Voltaire en 1719, en furent les plus vives lueurs! C'est alors que l'opéra gagna dans le goût du public toute la faveur que perdait la tragédie; et quand Crébillon et Voltaire tentèrent de ranimer l'art tragique, ils y mêlèrent, presque sans s'en douter, les inventions du roman et les prestiges de l'opéra : aux simples luttes de sentiments se substituèrent les intrigues inattendues, les bigarrures exotiques ou les préoccupations archéologiques, les décors étranges, les mises en scène calculées. Crébillon est le vrai père du mélodrame; Voltaire s'amuse des turbans orientaux ou des robes chinoises dont il affuble ses héros; enfin, la vogue d'une couleur locale, d'ailleurs fantaisiste, et la prédilection pour les effets de décor grandirent si bien, que Voltaire voulut qu'on prêtât aux classiques, à Racine lui-même, le secours de l'attirail nouveau : *Iphigénie* ne se joua plus en robe de cour; mais du camp d'Agamemnon plongé dans l'obscurité, de l'étrange costume sacerdotal de Calchas ou des brillants uniformes pseudo-grecs du sentimental Achille, on tira des effets nouveaux, que Racine sans doute n'avait pas prévus. Ainsi, tandis que la comédie continuait à se suffire à elle-même, parce qu'en somme la gaîté est strictement humaine et serait distraite plus qu'aidée par le luxe des décors, la tragédie empruntait à l'opéra de Quinault et de Fontenelle les machines qui ajoutent à la surprise de l'esprit et au plaisir des yeux : les plus fragiles des inventions de Corneille, — du Corneille d'*Andromède* et de la *Toison d'or*, — se trouvaient faire fortune bien mieux que sa poésie vraiment tragique et que les créations profondes de Racine. C'était évidemment le résultat

d'une décadence du goût littéraire (et c'est pourquoi toutes les tragédies du XVIIIe siècle sont illisibles), mais c'est pour cela aussi que nous trouvons aujourd'hui tant de plaisir à parcourir les salles de l'Exposition du Théâtre, consacrées au siècle de La Harpe et de Saurin...

II

Certes, le luxe des décors ne date pas du XVIIIe siècle, mais c'est sans doute du temps de Voltaire qu'en date la variété. L'Italie la première connut le goût des pompeuses architectures, belles comme l'illusion, parmi lesquelles les vers tragiques croissent en noblesse et multiplient leurs effets : le fameux théâtre de Palladio, à Vicence, où quelques troupes de passage viennent encore déclamer parfois des vers antiques, en est le plus frappant exemple. Mais en France, dès le temps de Richelieu, ce goût régnait, assez rarement satisfait, il est vrai. Une curieuse estampe datée de 1641 nous permet d'imaginer l'art raffiné avec lequel fut montée la *Mirame* du cardinal : ce sont des personnages en costumes de ville qui figurent les héros de la tragi-comédie pour laquelle Richelieu se sentait tant d'indulgente faiblesse ; mais le noble parc orné de statues et de fontaines qui abrite ces galants personnages et le fond du décor où nous voyons des vaisseaux haut-voilés fuir sur une mer calme, sont traités avec un art très supérieur au talent littéraire dépensé dans la pièce. L'influence de l'Italie, si vivace au temps de Mazarin, tendit à développer ce goût : c'est l'Italien Torelli qui imagina pour le ballet des *Noces de Thétis*, dont la représentation dans la salle du Petit-Bourbon fut couronnée de succès, un décor aux lointaines perspectives et des machines, fort nouvelles alors, qui eurent l'heur de plaire au prince cardinal. Malgré ces nouveautés, il faut attendre le plein du XVIIIe siècle pour voir se vulgariser ce luxe et pour qu'à l'amplification du décor s'ajoute l'enrichissement du costume. L'Italie précéda encore la France dans ces progrès : on voit au Louvre un très agréable tableau de Panini, qui figure un concert, donné à Rome en 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV ; une multitude de cardinaux et de grands de l'église assistent dans un vaste et clair théâtre, tout scintillant de chandelles, à ce concert où les chanteurs trônent sur d'énormes sièges dorés, au milieu des instrumentistes ingénieusement dissimulés dans des nuages, — des nuages de gaze, sans doute, — sous les voûtes féeriques d'un palais blanc comme l'albâtre, qui fuit dans trois directions, par de hautes arcades, légères et fleuries, vers un lointain mystérieux où l'on devine un arc de triomphe immense, surmonté d'un groupe de dieux.

A vrai dire, ces splendeurs sont encore de même nature que le décor

classique du théâtre de Palladio. En France, au XVIII[e] siècle, le goût évolue et se tourne non pas vers ces imaginations architecturales, mais vers la représentation du plein air et de la réalité, telle au moins qu'on se la figurait alors. Et toutefois ce fut encore un Italien qui modifia l'art du décor : Servandoni, l'architecte de la théâtrale façade de Saint-Sulpice, transforma, vers 1728, les méthodes de plantation des décors ; avant lui, toute la perspective des décors se composait de lignes droites, disposées souvent selon un plan triangulaire, dont l'angle coïncidait avec le centre de la scène : telle est encore la méthode employée dans le décor peint par Panini. Cette tradition de régularité géométrique, séculaire et tenace, Servandoni la brisa : il eut la hardiesse et l'ingéniosité en même temps de combiner un décor aux lignes multiples, toutes brisées par rapport les unes aux autres, et qui, échappant à la contrainte des traditions, imitait le caprice même de la nature. Grâce à cette révolution, — qui aujourd'hui nous semble si simple, — les *plans* purent se multiplier ; les trappes et trappillons, les chariots, les costières (ou rainures de fer) et les planchers mobiles portèrent un monde de mâts et de châssis dont la topographie complexe, bizarrement géométrique sur le projet du décorateur, réussit seule à donner au spectateur cette illusion du réel, qui, non seulement fut un plaisir des yeux très nouveau, mais dont l'influence sur la littérature théâtrale elle-même fut profonde.

La vogue du décor dès lors devint si grande qu'on en arriva bientôt au changement à vue. Vers 1740, dans un opéra oublié, on voyait arriver un magicien dans la cour d'une formidable prison, fermée par des murs massifs, des chaînes, des portes de fer, des tours crénelées hérissées de crochets : une princesse était enfermée dans la plus pesante de ces tours ; or, le magicien s'intéressait à cette infortunée, et, arrivant avant l'aube dans ce lieu redoutable, il commandait tout-à-coup au château de s'écrouler, et au soleil de paraître : les curieuses estampes qui nous ont conservé le souvenir de ce prodige nous montrent en effet, d'une part la forteresse dans son état primitif, puis, sous le rayonnement d'une soudaine aurore, l'écroulement de tous ces murs et la princesse miraculeusement délivrée.

Vers cette époque d'ailleurs, de grands artistes travaillent pour l'Opéra. De 1744 à 1748, Boucher en fut le décorateur. Servandoni avait reconstitué, ou rêvé, pour l'Opéra de Paris, un palais assyrien ; Boucher, qui dirigea la mise en scène des *Indes galantes*, de Rameau, poussa plus loin encore vers l'Orient : on nous assure que ses décors indiens étaient éblouissants de lumière et de couleur. La bibliothèque de l'Opéra garde encore les charmants dessins qu'il donna pour les costumes. Ils n'ont pas plus de vérité que les costumes antiques du théâtral tableau d'Académie de Fragonard, *Corésus et Callirhoé;* peu nous



LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE Mlle DUCLOS
(Appartenant à M. Foulon de Vaulx.)

importe, puisque ces dessins sont pleins de grâce. Fragonard, dans la suite, travailla lui aussi pour l'Opéra, et continua la même méthode pittoresque, dont la grâce vaut mieux que l'excès des préoccupations archéologiques.

Ce sont les sujets orientaux qui inspirèrent aux décorateurs leurs rénovations. La révolution du costume tragique fut inspirée par l'Extrême-Orient. C'est en effet pour l'*Orphelin de la Chine* que Voltaire osa rompre avec les plus vieilles traditions de la Comédie-Française. On avait déjà crié à la hardiesse, lorsque, en 1727, Adrienne Lecouvreur joua le *Tiridate* de Campistron en costume de cour et non plus en costume de ville, comme l'usage le voulait. Pour l'*Orphelin de la Chine* (1755), Voltaire voulut de vrais Chinois, et, pour faire aboutir son idée, qui devait avoir la fortune que l'on sait, il paya lui-même costumes et décors. A vrai dire, des gravures du temps nous ayant conservé le souvenir précis de cette représention, nous jugeons que les Chinois de Voltaire, et Lekain lui-même déguisé en pompeux Gengis-Khan, ne sont guère moins fantaisistes que les sentiments que leur prêtent les vers de Voltaire. Mais au point de vue de l'histoire de l'art théâtral, l'exactitude réelle importe moins que l'intention d'être exact. Toute la mise en scène moderne dérive de cette révolution.

En effet, les autres traditions surannées s'effritèrent aussitôt : en 1760, Voltaire fit supprimer ces fameuses banquettes placées sur la scène, auxquelles Molière fait l'allusion que tout le monde connaît, et bientôt la tragédie grecque elle-même, — chose nouvelle alors, — fut jouée en costume grec : Mlle Clairon et Lekain parurent dans *Oreste*, en tunique et en peplum. Du coup, la mode de la couleur locale allait faire fureur, et Talma, pour jouer les drames shakespeariens de Ducis, osa porter un costume vaguement moyen âge : il conduisait déjà l'art dramatique sur le chemin du romantisme !

Mais la mode de la couleur locale et du réalisme, ou de l'illusionnisme au théâtre, fut si rapide qu'elle aboutit à des excès fâcheux : jouant en 1769, l'*Iphigénie* de Racine, pour laquelle Voltaire, dans un commentaire bien connu, avait donné des indications de mise en scène assez mélodramatiques, les acteurs de la Comédie-Française imaginèrent de remplacer le récit d'Ulysse, au cinquième acte, par la reconstitution machinée du sacrifice d'Iphigénie et de l'intervention de Diane. Un poète de la troupe, le comédien Sainte-Foix, avait arrangé pour la circonstance et même complété les vers de Racine. Le public, par bonheur, montra plus de goût que ce cabotin d'antan, et ce sacrilège échoua sous le ridicule.

Sainte-Foix arrivait à l'absurde. Mais, tout de même, cette anecdote permet de mesurer les conquêtes faites par l'art théâtral sur la

tradition, dans l'espace de quelques années. C'est aux efforts de Voltaire, de la Clairon, de Lekain et de toute la troupe d'alors, que nous devons les plaisirs, souvent frivoles et parfois profonds, que nous venons goûter au théâtre. D'ailleurs les dessins et les estampes datant du règne de Louis XVI, réunis à l'Exposition du Théâtre, nous montrent



Mme LABILLE-GUIARD. — PORTRAIT DE LEKAIN.
Pastel appartenant à M. J. Sambon.

que l'art du décor ne fut jamais plus charmant qu'alors; les gouaches de Moreau conservées à la bibliothèque de l'Opéra, et qui nous gardent le souvenir des décors du *Déserteur*, ce mélodrame où Marie-Antoinette pleura, suffisent à nous faire juger quelle grâce à la fois sincère et fantaisiste les décorateurs de 1788 savaient donner au paysage. C'est que tout l'art divin de ce temps, où l'on sut à la fois aimer le réel et l'orner sans le trahir, nous est suggéré par cet horizon doux et cependant tourmenté. La terrible austérité des conventionnels et l'idéolo-

gisme révolutionnaire devaient flétrir cet art jusque dans sa racine : mais il avait pu nous donner sa plus belle fleur.

III

A toute cette curieuse histoire de l'art du théâtre au XVIII[e] siècle, qui nous est racontée par les estampes, l'exposition du Musée des Arts décoratifs ajoute un commentaire iconographique qui n'en est pas la moins attrayante partie. Dans une suite de portraits, dont quelques-uns sont remarquables, elle nous rend le souvenir précis des auteurs et des acteurs qui firent cette histoire, trop oubliée aujourd'hui, où s'élabora pourtant, dans sa variété infinie, tout l'art dramatique contemporain. Destouches, La Chaussée, Marmontel, Sedaine, Ducis, sont des gloires bien fanées, et cependant on leur doit quelques-unes des plus essentielles transformations du théâtre moderne : il est juste qu'on nous rende au moins leur image.

Mais, — parce qu'elles sont femmes, sans doute, — les grandes actrices nous émeuvent davantage. Ces princesses de théâtre ont presque toujours eu d'ailleurs une existence capricieuse dont le romanesque nous touche. Dès le XVIII[e] siècle elles régnèrent assez tyranniquement pour que l'histoire s'attache à tout savoir de ce qu'elles furent. De la Champmeslé, qui troubla si fort le cœur de Racine, nous voudrions ne rien ignorer, et pourtant c'est une figure assez incertaine, et le portrait agréable et menu que nous en montre l'Exposition du Théâtre n'est même pas un document de la plus incontestable authenticité ; au contraire, dès que le XVIII[e] siècle s'ouvre, les portraits authentiques abondent. Voici l'agréable et plantureuse M[lle] Duclos qui, de 1693 à 1748, régna sur la Comédie-Française, et dont un bon tableau de Largillière (sans compter d'autres estampes), nous montre le visage rondelet et les yeux sensibles. Nous la regardons avec plaisir, mais avec moins d'intérêt que sa jeune et touchante rivale, cette divine Adrienne Lecouvreur, morte si jeune, qu'a peinte Coypel, dans un portrait pathétique et charmant.

A cette amie de Voltaire et de Maurice de Saxe, la célèbre Gaussin succéda. Je regrette qu'il n'y ait pas dans cette exposition, si riche par ailleurs, un bon portrait de cette curieuse artiste : elle était née d'un des plus médiocres hasards de la vie, c'est-à-dire des très brèves amours du valet d'un acteur avec une ouvreuse (car l'ouvreuse existait déjà au siècle de Louis XIV) : en elle pourtant s'épanouit un des plus beaux et des plus souples talents dramatiques de l'histoire de la Comédie-Française; quand Adrienne Lecouvreur mourut de la poitrine, en 1730, M[lle] Gaussin, appelée à Paris, prit sa place et la garda jusqu'en 1763.



LA DUGAZON, PAR VESTIER.

Mais, depuis 1737, elle avait une rivale, moins sensible, mais plus tragique, Mlle Dumesnil ; et, à partir de 1743, la fameuse Clairon, la plus éloquemment simple des tragédiennes, les éclipsa toutes deux. Cette époque fut exceptionnellement riche en grands talents : c'est en 1763 que se retira de la scène la plus fine des soubrettes, cette charmante Marie-Anne Dangeville, dont un peintre ignoré a laissé ce joli portrait qui orne l'Exposition du Théâtre; elle avait certes beaucoup d'esprit, puisqu'elle quitta la Comédie-Française avant la cinquantaine, et se contenta de régner sur l'esprit de Dorat et de Lemierre, aujourd'hui plus oubliés qu'elle. A la même époque appartenaient la délicieuse Mme Favart et son spirituel mari, dont on assure que le portrait exposé fut peint par leur fille, les deux Préville, les deux Bellecour, Brizart, Lekain, dont M. Mounet-Sully, l'héritier de son génie, a prêté un bon portrait, et, si nous quittons l'art académique pour l'art populaire, cette curieuse Mlle Garnier, dont le portrait par Vanloo est fort suggestif, et qui brilla avec tant de verve sur les tréteaux du Théâtre de la Foire.

Si nous dépassions le règne de Louis XVI, nous pourrions multiplier les citations. Le vaporeux portrait de la Dugazon, par Vestier, est là, pour nous tenter et nous rappeler toute la délicate époque où l'on pleurait en lisant Rousseau et où l'on riait aux comédies emportées de Beaumarchais. Mais de toutes les artistes du temps de Louis XVI, c'est une cantatrice qui reste pour nous la figure la plus vivante, la plus complexe aussi : cette tendre et spirituelle Sophie Arnould qui, de 1757 à 1778, avec sa voix courte mais pathétique, fit pleurer tant de douleurs, et dont les mots, lorsqu'elle ne chantait plus, faisaient rire tant d'hommes d'esprit. Le portrait d'elle, que nous voyons à l'Exposition du Théâtre, n'est pas un chef-d'œuvre et pourtant il nous retient longtemps. Autour de lui nous ranimons son histoire, telle que les Goncourt nous l'ont contée, — et bientôt, aidés par le souvenir de ce qu'en aimèrent ces rares écrivains, nous évoquons sans peine autour de nous tout cet âge pétillant et sensitif, dont Talleyrand disait qu'il fallait y avoir vécu pour connaître la douceur de vivre.

JEAN DE FOVILLE.





BIBLIOGRAPHIE

Murillo, par M. Paul Lafond. — H. Laurens, éditeur.

A mesure que les grands peintres de l'école espagnole trouvent plus d'admirateurs, la gloire de Velazquez grandit, en même temps que diminue celle de Murillo. Naguère, le peintre des tendres madones, le pieux glorificateur de l'Immaculée Conception, était l'un des plus dévotement aimés des grands maîtres : on ne trouvait point exagéré que le Louvre payât l'un de ses chefs-d'œuvre plus de 600.000 francs. Aujourd'hui, Murillo séduit encore la foule, mais aux yeux des dilettantes d'un goût un peu averti, il est déchu de son premier rang.

Le moment est donc venu où la critique est en mesure de le juger d'une façon équitable. C'est pourquoi nous devons de la gratitude à M. Paul Lafond pour lui avoir consacré une brève, mais substantielle monographie. Sans doute M. Lafond s'est trouvé entraîné, au cours de son étude, à exagérer un peu l'admiration qui est due à Murillo : il n'a pas assez rigoureusement distingué les fadeurs, les mollesses, la sentimentalité conventionnelle, les fautes de goût, des puissantes touches lumineuses, des prouesses de métier, des pénétrantes observations de ce maître ingénu et miraculeusement doué. Mais cet excès de piété vaut mieux que le défaut d'enthousiasme, et le livre y gagne d'être écrit avec plus de chaleur, donc lu avec plus d'intérêt.

Une des caractéristiques de Murillo est qu'il est très *peuple*. En cela il diffère essentiellement de Velazquez. Plébéien, Murillo le fut par sa naissance, son éducation, son caractère, son goût, sa religion, tout lui-même. Ce n'est pas là du reste un péjoratif : mais tout de lui s'explique par la qualité populaire de son âme, — aussi bien ses faiblesses que son génie. Dans l'atelier où il fut admis enfant, presque par charité, il montrait une humilité et une serviabilité qui eussent paru pitoyables à un Velazquez ou à un Van Dyck. Sa religion, comme le montre très justement M. Lafond, est faite de cette molle douceur, de cette tendresse énervée, par quoi les Jésuites ont ingénieusement estompé l'idéal austère du christianisme : c'est pourquoi ses Vierges, si chères à l'imagerie religieuse, plaisent aux âmes vulgaires et paraissent si fades à ceux que Velazquez enthousiasme. L'arrangement de ses tableaux est toujours ingénieux et adroit, parce qu'il s'est assimilé en étudiant les Vénitiens, Rubens, Van Dyck et les Bolonais, toute leur virtuosité de métier ; mais parce que cet admirable ouvrier manque de noblesse d'âme, il se laisse presque toujours séduire par le trop joli, et gâte ainsi des tableaux qui, animés d'un sentiment plus sévère, seraient de pures merveilles. Enfin, si cet homme du peuple se trouve en face de la réalité toute nue, s'il ne veut peindre que des pauvres, des pouilleux, des enfants en haillons, dont le soleil illumine l'heureuse et sereine misère, il atteint à la plus vigoureuse perfection : ainsi les mendiants et les infirmes qu'il a peints dans sa *Sainte Élisabeth* et dans ses deux *Saint Thomas de Villeneuve*, sont d'admirables morceaux ; ainsi le *Jeune Mendiant* de la collection La Caze, avec cette étonnante nappe de soleil qui tombe sur le taudis et les loques de l'enfant, ou les cinq magnifiques tableaux de la Pinacothèque de Munich, qui ne

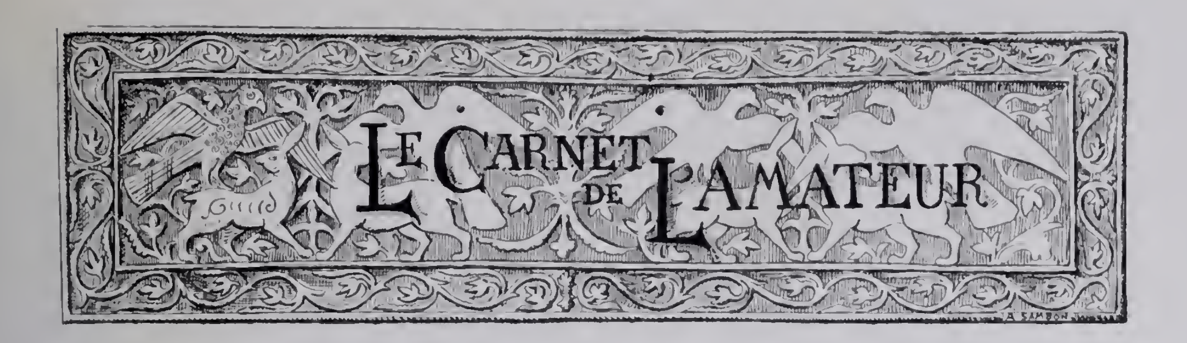
sont que de robustes reproductions du réel, sont des chefs-d'œuvre où il n'y a rien à ajouter et rien à retrancher.

Un des faits les plus curieux de l'histoire de Murillo est l'éclosion brusque de son talent. Vers 1642, Murillo n'était encore qu'un médiocre élève, lorsqu'il vit des copies de Van Dyck que son condisciple Pedro de Moya rapportait des Flandres et d'Angleterre : aussitôt il résolut de faire au moins le voyage de Madrid, afin d'étudier des toiles du maître. Il resta deux ans et demi à Madrid, bien accueilli par Velazquez, à copier non seulement Van Dyck, mais tout ce qu'il y put trouver ; en 1645, il revenait à Séville, en possession de tous ses moyens, et il y peignait entre autres la *Cuisine des Anges*, qui est aujourd'hui au Louvre.

Il serait extrêmement intéressant pour nous de savoir quelles toiles Murillo copia. Sans doute les affinités de son coloris avec le coloris des tableaux religieux de Van Dyck nous permettent de supposer que Van Dyck fut un de ses inspirateurs préférés : toutefois il ne fut pas le seul. On a signalé quelquefois les ressemblances extraordinaires du coloris de Murillo avec celui d'un peintre génois plus vieux que lui, ce Bernardo Strozzi, appelé souvent le Capucin, et qui, quoique assez oublié aujourd'hui, a laissé des tableaux réalistes d'une touche vigoureuse (1581-1644). Leurs ressemblances proviennent-elles d'emprunts faits par tous deux à Van Dyck ? ou, plutôt, Murillo n'a-t-il pas copié à Madrid des toiles du Strozzi, et ne s'est-il pas assimilé les meilleures qualités de ce peintre chaleureux ? Les intimes rapports de Gênes et de Madrid nous autoriseraient à le présumer. Mais M. Lafond n'a pas abordé la question et n'a pas cité Strozzi dans son étude. Il est vrai qu'il n'a prétendu écrire qu'une courte biographie. Mais il serait intéressant qu'un historien aussi compétent que lui en cette matière nous dît son avis sur ce point ; la formation du talent de Murillo semble si rapide, si soudaine, qu'il est capital de déterminer toutes les influences qu'il subit : par là nous ne pourrions que le mieux comprendre, et sans doute le mieux aimer.

N. DE ROMÉ.





Jamais les Français n'ont plus aimé le théâtre qu'aujourd'hui. Tout ce qui y touche préoccupe ou passionne la foule, et aussi bien les petits incidents de la vie des acteurs que les grandes manifestations artistiques. Même si on le juge exagéré, ce goût est trop puissant pour qu'on doive le combattre : il vaut mieux le diriger et l'éclairer.

C'est dans cette pensée que M. Georges Berger, l'éminent et infatigable président de l'Union centrale des Arts décoratifs a voulu grouper les plus suggestifs monuments du passé qui nous parlent du théâtre dans une Exposition, très nouvelle et très curieuse, qui va faire affluer le public au Pavillon de Marsan. Non seulement l'Exposition du Théâtre fera revivre les fastes dramatiques des siècles écoulés, du temps d'Eschyle jusqu'à notre âge, pour les imaginations des curieux ; mais tous ceux de qui dépend l'avenir du théâtre, tous ceux notamment qui dirigent l'art décoratif dramatique d'aujourd'hui, viendront chercher dans cette exposition des idées et des exemples.

C'est pourquoi il nous a paru intéressant et utile de consacrer notre numéro de mars-avril tout entier à cette très artistique Exposition ; ce numéro pourra servir ainsi, à tous ceux que cette manifestation d'art intéresse, de guide, de commentaire et de souvenir.

Ne négligeons pas de remercier M. Georges Berger du plaisir que nous devons à son initiative, et joignons à son nom ceux de ses collaborateurs, d'un goût toujours éclairé et d'un zèle inlassable ; M. L. Methman, conservateur du musée ; M. Lorain, architecte ; M. Mercier, secrétaire général, et les attachés, MM. Vaudoyer, Guérin, A. Dubrujeaud et C. Pieri.

* * *

L'Union centrale des Arts décoratifs prépare une exposition internationale de petite sculpture, bois, corne, ivoire, écaille, cire, bronze, plâtre, etc., qui aura lieu au pavillon de Marsan, du 31 mai 1908 au 1er juillet.

Les objets devront être adressés à M. le président de l'Union centrale des Arts décoratifs, pour l'Exposition du Comité des Dames.

Les adhésions devront être adressées à Mme la secrétaire générale du Comité des Dames, au Pavillon de Marsan.

* * *

Autour d'un musée. — Une Société des Amis des musées royaux de l'État belge vient de se constituer, à Bruxelles, en vue de l'accroissement des collections nationales. Le *Bulletin des musées royaux* publie la liste des donateurs qui affluent très généreusement. Le président de cette Société est le ministre Bernaert.

* * *

Les Édifices historiques en quarantaine. — M. Henri Maret, continuant dans *le Journal* sa critique des petites erreurs de l'édilité contemporaine, proteste à juste titre contre la manie d'isoler les édifices historiques. « Les véritables artistes (« Où êtes-vous, je ne vous peux voir », disait le bonhomme Rabelais) s'aperçoivent bien à chaque fois qu'au lieu de gagner, le monument a perdu. Mais les autres n'en veulent pas convenir. Ils ne se rendent pas compte que lorsque, par exemple, une église gothique, débarrassée des vieilles masures et des vieilles rues de son époque, pour qui et en vue de qui elle avait été édifiée, se trouve toute nue et toute seule

au milieu des quartiers neufs, avec leurs maisons blanches de six étages, elle fait tout bonnement l'effet d'un paladin entouré de bourgeois en redingote. »

Hélas! les monuments du passé sont destinés à disparaître, et l'*isolement* est le premier pas vers la *destruction*.

* * *

Accroissements des musées. — La ville de Francfort-sur-Mein a fait l'acquisition de la collection d'antiquités réunie par Adolf Furtwaengler. — Le Louvre a acquis un remarquable bronze de l'école vénitienne, inspiré du *Tireur d'épine* de l'antiquité, et un trône phénicien du IVe siècle avant Jésus-Christ, connu sous le nom de trône d'Astarté. — Le musée de Lille s'est rendu acquéreur pour la somme de 10.000 francs d'un tableau très important de Jordaens, *l'Enlèvement d'Europe*, daté de 1643, provenant des collections Baudet et Boyer de Lille. — Le Louvre a acquis pour la somme de 25.000 francs le *Christ en croix* du Greco, qui était jadis au tribunal civil de Prades.

* * *

Fouilles. – On annonce d'Assouan au *Daily Mail* la découverte, dans un des tombeaux de la *Vallée des Rois*, de parures ayant appartenu à l'épouse de Séti II : bracelets, boucles d'oreilles, anneaux et résilles d'or d'une merveilleuse beauté.

* * *

Livres de luxe. — M. Pierpont Morgan vient de publier sa belle collection de miniatures, avec une préface par C. Williamson. Des exemplaires de grand luxe ont été offerts aux souverains d'Europe, et leurs reliures ont été exécutées avec une virtuosité et un raffinement dignes des temps de Laurent de Médicis et d'Alphonse d'Aragon, ces grands passionnés du livre et de la reliure.

* * *

Un nouveau musée. — On annonce comme imminente l'ouverture à Baltimore du musée de M. Henry T. Walters, sur la Washington Place. Ce musée contient des œuvres antiques de tout premier ordre ; mais aussi des œuvres françaises modernes. Citons des peintures de Breton et de Millet et le *Penseur* de Rodin.

* * *

Restaurations anciennes et modernes. — *La Rassegna d'Arte* (mars 1908) publie un article d'un critique d'art milanais bien connu intitulé : *Transformations de peintures grâce à des restaurations logiques*. Nous apprenons qu'un tableau de l'Ambrosiana, attribué à Léonard, a été magistralement transformé par le restaurateur milanais, M. Cavenaghi, par le simple nettoyage d'un gribouillage noir dont, en 1847, on avait recouvert la teinte originale, verte, pour cacher des éraflures. Si les restaurateurs voulaient bien s'en tenir à ce genre de « transformations », tous ceux qui aiment sincèrement l'art leur seraient infiniment reconnaissants. Mais, malheureusement, je ne connais aucun restaurateur qui veuille se contenter de nettoyer seulement le fond d'un tableau. Je me rappelle, avec un frisson, l'étonnante assurance d'un restaurateur auquel je faisais observer les inconvénients du nettoyage, surtout pour les glacis peints dans le vernis : « Oh ! cela s'enlève et se remet à volonté ». J'ai connu un « expert », qui, dès qu'il avait un tableau entre les mains, ne pouvait pas résister à la manie du nettoyage ; il le couvrait de cendre de cigare et attaquait aussitôt énergiquement le vernis avec son pouce conformé en spatule.

Un projet de restauration de la cathédrale de Metz, dressé par l'architecte Schmitz, vient d'être soumis aux Délégations d'Alsace-Lorraine. Il prévoit une dépense de 2.100.000 marks. Ce grandiose projet nous effraye. Rappelons qu'on a donné le nom de « restauration » aux travaux entrepris à Milan, pour le château des Sforza, qui a été complètement réédifié depuis le ras du sol.

Notons, à ce propos, l'excellent conseil que la *Rassegna* donne aux Bolonais, d'abandonner le projet de gratifier la cathédrale de S. Petronio d'une façade moderne « dans le style ancien ». L'essai malheureux de Florence aurait dû suffir.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

41 — Même avers. ℞. Crabe, les détails du ventre ont l'aspect d'une étoile. [Pl. I.] Munich. Sambon. AR. 20 fr.



41 43

42 — Même avers. ℞. Crabe vu de dos. Londres. AR. 20 fr.
Salinas [pl. IV, 22] cite des contrefaçons antiques de dessin barbare. Voyez aussi un exemplaire de style sommaire dans Babelon, *Traité*, pl. LXXVIII, 10.

43 — Même avers, l'aigle plus grand. ℞. Crabe vu de dos (esquisse de tête humaine hideuse) ; au-dessous, E V. Pennisi, Fox. AR. 30 fr.

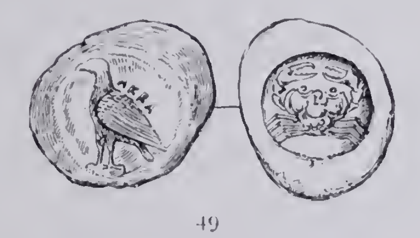
44 — Aigle posé à gauche ; légende *boustrophédon* : AKRA / ƎΛϽ. ℞. Crabe. Londres. AR. 20 fr.

45 — Même avers. ℞. Crabe ; au-dessous, A+Ǝ. Luynes. AR. 40 fr.

46 — Aigle à gauche ; légende *boustrophédon* : AKRACA / ƎOTИ. ℞. Crabe ; au-dessous, A+Ǝ. Londres. AR. 40 fr.

47 — Aigle à gauche ; derrière, AKRA. ℞. Crabe ; au-dessous, un casque à gauche. Paris. AR. 20 fr.

48 — Mêmes types, le casque à droite. Coll. Jameson. AR. 25 fr.



49

49 — Aigle à gauche ; derrière, AKRA. ℞. Crabe, dans une forte dépression. Luynes. AR. 20 fr.

c) *Tétradrachmes (vers 480-472). Dans les premières émissions, l'aigle est élancé et prêt a marcher ; dans les plus récentes, il est ramassé sur lui-même et posé sur la corniche d'un temple. Le champ du revers est parfois concave. La carapace du crabe offre de temps à autre l'image d'une tête hideuse ; cette image semble due au hasard dans les premières émissions, mais dans les dernières il y a sûrement une intention. Les poids varient entre 17 gr. 07 et 17 gr. 58 maximum ; les modules, entre 21 et 26 millim.*

50 — Aigle à gauche se dressant sur ses serres : légende : AKRAC / ANTOƎ. ℞. Crabe vu de dos, la carapace de forme triangulaire, les deux pinces levées. [Pl. I.] Berlin. AR. 50 fr.

51 — Même aigle, à gauche ; légende : AKRAC ƐOTИA. ℞. Crabe ; la carapace de forme triangulaire et perlée au bord ; quelquefois, tout le haut de la carapace est semé de petits piquants. [Pl. I.] Paris. Berlin. AR. 50 fr.



51

52 — Aigle debout, marchant vers la gauche ; légende : AKRAC ƐOTИA en grands caractères grêles. ℞. Crabe, de dimensions plus grandes que celui des monnaies précédentes ; les détails de la carapace sont différents et on a suggéré d'y voir un bucrane. (Forrer, *le Musée*, p.) ; le crabe lève seulement la pince gauche ; dans le champ, une feuille de lierre. [Pl. I.]
Berlin. AR. 100 fr.

53 — Aigle au repos, à gauche ; la corniche du temple est indiquée par une ligne perlée ; légende : AKRAC ƐOTИA en lettres grêles. ℞. Crabe pareil à celui du numéro précédent, la pince droite levée ; au-dessous, quelquefois, des débris de poisson que le crabe vient de déchiqueter [Pl. I.]
AR. 100 fr.

Aristote fait remarquer que le crabe a la pince droite plus forte que la gauche, car il s'en sert de préférence. Les artistes qui ont gravé ces coins ont toujours observé cette particularité.

54 — Aigle au repos, à gauche, la tête renversée en arrière ; légende : AKRACИ ƐO (*sic*). ℞. Crabe dans la position de l'attaque, les pattes droites, les pinces ouvertes. Naples. AR. 100 fr.

55 — Aigle posé à gauche, sur un chapiteau de colonne ; légende : AKRAC ƐOTИA ℞. Crabe, la pince droite levée. [Pl. I.] Pennisi, Berlin. AR. 100 fr.



56

56 — Même aigle sur un chapiteau : légende : AKRAC 3OTИA. ℞. Crabe comme au n° 51. (Voyez la gravure.) Coll. Sambon, Pennisi. AR. 100 fr.

d *Tétradrachmes (vers 472-450). Sur quelques types, l'aigle a presque l'aspect d'une mouette. Poids : entre 17 gr. et 17 gr. 50 ; module : entre 21 et 25 millim.*

57 — Même aigle sur un chapiteau ; légende : AKRA 3OTИAƆ (comparez le n° 60). ℞. Crabe, la pince droite levée ; au-dessous, une Victoire stéphanéphore vole vers la droite. Palerme. AR. 150 fr.

58 — Mêmes types, sans le symbole de la Victoire.
Palerme (Salinas, pl. VI, 6). AR. 100 fr.

59 — Même aigle sur un chapiteau ; légende : AKRAC / 3OTΛΑ. ℞. Crabe dans la position de l'attaque, les pinces ouvertes; au-dessous, une Victoire stéphanéphore qui vole vers la droite (la Victoire est de dimensions plus ou moins grandes). [Pl. I.]
Paris (Luynes), Turin, Coll. Jameson. AR. 150 fr.

60 — Même aigle sur un chapiteau (?) : légende : AKRAC / ƐOTΛΑ (les lettres souvent très grêles). ℞. Crabe, la pince droite levée et ouverte; au-dessous, bouton de fleur entre deux volutes [Pl. I et gravure.]
Pennisi, Londres, Berlin. AR. 100 fr.



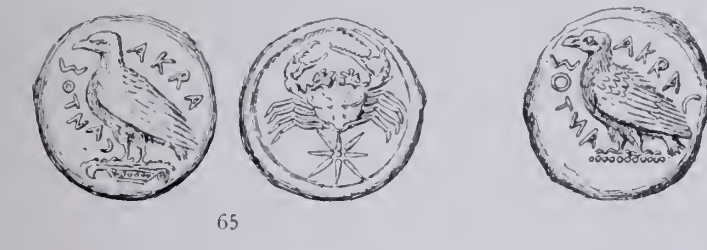
60 61

61 — Même aigle; devant la poitrine de l'oiseau, AKRAC ; derrière, AΝΤΟΣ. ℞. Crabe, la pince droite levée ; au-dessous, bouton floral entre deux volutes. [Gravure.] Palerme, Londres. AR. 100 fr.

62 — Même aigle sur un chapiteau ; derrière le dos de l'oiseau, AKRAC ; devant la poitrine, AΝΤΟΣ. R. Crabe, la pince droite levée et tenant des débris de poisson ; au-dessous, bouton floral entre deux volutes.
Coll. du Dr Pozzi. AR. 200 fr.

63 — Même aigle sur un chapiteau ; légende : AKRA / 3OTΛΑϽ. ℞. Crabe prêt à l'attaque, les pinces ouvertes ; au-dessus, ϕ ; au-dessous, fleur entre quatre volutes. Londres. AR. 200 fr.

64 — Même aigle sur un chapiteau : légende : AKRAC / ƐOTΛΑ. Crabe, la pince droite levée ; au-dessous, volute ayant à chaque extrémité un bouton floral [Pl. I.] Palerme, Londres, Berlin. AR. 100 fr.



65 66

65 — Même aigle sur un chapiteau, légende AKRA / ƐOTΛΑϽ. ℞. Crabe prêt à l'attaque, les pinces ouvertes, la droite levée : sur la carapace, on voit clairement les détails d'une tête hideuse ; sous le crabe, une étoile à huit rayons. (Voyez la gravure.) Paris, Coll. du Dr Pozzi. AR. 200 fr.

Collection de feu M. O. HOMBERG

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

ORIENTAUX & EUROPÉENS

Faïences de Damas, Rhodes, Solimanié, Boukhara, etc.

CUIVRES, BRONZES & FERS DE L'ORIENT

Manuscrits Orientaux & Européens

VERRES ORIENTAUX ET VÉNITIENS, VITRAUX

IVOIRES ET ÉMAUX CHAMPLEVÉS ET PEINTS

Bois sculptés, Pierres, Marbres

GROUPE EN TERRE CUITE PAR CLODION

ÉTOFFES ET TAPIS ORIENTAUX

ANTIQUITÉS

VENTE GALERIE GEORGES PETIT

8, RUE DE SÈZE, A PARIS

Du Lundi 11 au Samedi 16 Mai 1908, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart.

EXPERTS

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges, 7

Pour les Antiquités et Verres orientaux :

M. ARTHUR SAMBON

6, rue de Port-Mahon, 6

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : *Le Samedi 9 Mai 1908, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2*

PUBLIQUE : *Le Dimanche 10 Mai 1908, de 1 heure 1/2 à 5 heures 1/2*

Maisons recommandées

ANTIQUAIRES

C. & E. CANESSA

PARIS. — 19, rue Lafayette.
NAPLES. — Piazza dei Martiri.
NEW-YORK. — 479, Fifth Avenue.

F.-P. DE CICCIO

PALERME. — Corso Vittorio Emanuele, 448.

E. CARRELLI

NAPLES. — Galleria Vittoria.

B. CANNAVINA

NAPLES. — 6, Piazza Vittoria.

A. IMBERT

ROME. — Via Condotti.

P. JANNIELLO

ROME. — 2, Via San Nicolò Tolentino.

A. & A. JANDOLO

ROME. — 92, Via Babuino.

H. LEMAN

PARIS. — 37, rue Laffitte.

CH.-L. MANNHEIM

PARIS. — 7, rue Saint-Georges.

S. ROMANO

NAPLES. — 57, Via Gaetano Filangieri.

SPINK & SON

LONDRES. — 8, King Street.

SELIGMANN

PARIS. — Place Vendôme.

M. SIVADJIAN

PARIS. — 17, rue Le-Peletier.

G. SANGIORGI

ROME. — Palazzo Borghese.

G. VARELLI

NAPLES. — Galleria Umberto, 1°.

MONNAIES & MÉDAILLES

SPINK & SON

LONDRES. — 16, 17, 18, Piccadilly.

J. HIRSCH

MUNICH. — 17, Arcistrasse.

J. HAMBURGER

FRANCFORT-S/MEIN. — 57, Uhlandstrasse

P. & P. SANTAMARIA

ROME. — 84, Via Condotti.

LIBRAIRES

PER LAMM

PARIS. — 7, rue de Lille.

LE SOUDIER

PARIS. — 174, boulevard Saint-Germain.

BEAUX-ARTS

S. DE ANGELIS & FILS

COPIES DES MUSÉES

NAPLES. — Galliera Principe di Napoli.

C. KNIGHT

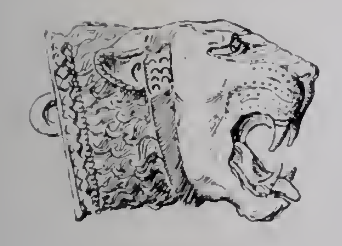
JOAILLERIE ARTISTIQUE

NAPLES. — Piazza dei Martiri, 52.



CHASSE AU LION. FRISE ASSYRIENNE.
(British Museum.)

LE LION



ORFÈVRERIE MILÉSIENNE.
(Bibliothèque nationale.)

Les images du lion sont nombreuses dans l'art antique et atteignent souvent un suprême degré de beauté. Le lion représente la force et la vaillance; il symbolise la royauté; il est le gardien des tombeaux et des palais royaux. Mais si ce symbolisme fastueux a inspiré quelques-unes des images principales, d'autres, non moins belles, sont d'un réalisme précis, qui a pour unique source d'inspiration l'heureux contraste de force sauvage et de grâce câline, qui donne un si piquant relief à tous les mouvements du roi des fauves. Nous avons choisi, dans ces impressions opposées, quelques exemples particulièrement vigoureux.

La première image qui frappe notre regard est une précieuse statuette égyptienne d'ivoire, trouvée par Amelineau à Abydos, d'une époque très ancienne, apparentée aux sculptures assyriennes. C'est un lion accroupi, aux lignes fortes et nettes, levant la tête inquiète et prêt à faire jouer ses muscles d'acier.

Les artistes égyptiens, arrivés aux grandes simplifications, qui donnent tant de force, nous ont laissé des figures incomparables du lion au repos. Transcrivons les paroles enthousiastes que notre regretté ami Eugène Carrière écrivait pour le premier numéro du *Musée :*

Que la vie humaine est harmonieuse et belle dans son obéissance consciente à la force de la Nature ! Comme par le prolongement infini d'invisibles racines, l'homme est relié par les sens à tous les éléments de l'Univers... Les lions égyptiens, au British Museum, en sont une magnifique démonstration, dans leur imposante allure pleine d'une vie mystérieuse et captivante. La particularité de leur nature de fauves, la familiarité de leur attitude, se relient aux formes générales. Leur échine nous rappelle la crête des montagnes, leurs flancs, les versants souples et rapides. Ils sont à la fois les représentants de leur espèce et des éléments.

Les sculpteurs égyptiens firent de l'image du lion une des plus puissantes manifestations symboliques qui aient été jamais créées, le symbole de la force consciente et imperturbable. Ces sculptures aux larges plans, où se tasse la lumière, conservent l'aspect de la pierre taillée pour être enchâssées dans une masse architecturale et acquièrent par là-même plus de force, car l'expression la plus puissante de la sculpture est dans cette étroite union avec les lignes simples et précises de l'architecture.



LION AU REPOS.
STATUETTE EN IVOIRE TROUVÉE A ABYDOS.

Les Assyriens aussi ont relié étroitement à l'architecture la grandiose silhouette du lion : mais ils ont choisi un symbolisme différent de celui des Égyptiens ; ils se sont plu à représenter le terrible fauve irrité et vaincu. C'est la gueule menaçante et l'œil farouche que nous apparaît ce lion colossal qui décorait le palais d'Assournazirpal, érigé à Nimroud, dans la première moitié du IXe siècle, et dont les flancs puissants sont encore comme enclavés dans un énorme bloc d'albâtre.



CORNALINE GRAVÉE, TROUVÉE EN CRÈTE.
Dessin de Mathey. (Collection Sambon.)

Au VIIe siècle, l'art ninivite, de plus en plus épris de réalisme, arriva à son apogée ; il excella surtout dans la représentation des animaux. Les artistes assyriens purent étudier à fond la colère et l'agonie du féroce carnassier, pendant les fastueuses chasses royales, assistant à ces carnages de fauves dont les monarques assyriens étaient aussi orgueilleux que de l'anéantissement d'une armée ennemie. Ces émotionnants épisodes de chasse sont retracés sur les frises des palais de Ninive et de Khorsabad, qui sont une des plus grandes richesses du British Museum. Nous en donnons quelques sujets d'une magistrale

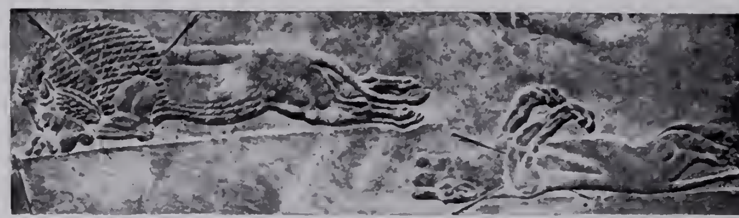


LION ET LIONNE DANS UN PARC.
DÉTAIL DE FRISE ASSYRIENNE.



LION AU REPOS, SCULPTURE ÉGYPTIENNE.

(Musée du Louvre



DÉTAIL D'UNE FRISE ASSYRIENNE.
(British Museum.)

facture et d'une impressionnante composition ; mais le plus émouvant de tous est cet incomparable chef-d'œuvre de l'art animalier : une lionne mourante qui traîne péniblement ses jambes de derrière, paralysées par un dard qui a coupé net la colonne vertébrale, et lève par un dernier effort sa tête douloureuse, où la menace s'éteint sous la hideuse grimace de la mort.

L'art grec nous a transmis des images remarquables du lion. Les plus vigoureuses remontent à une très haute antiquité et appartiennent à cette prodigieuse civilisation égéenne, qui était à son apogée dès le XVe siècle avant notre ère.

LION BLESSÉ A MORT.
DÉTAIL D'UNE FRISE ASSYRIENNE.
(British Museum.)

Il suffit de citer la porte aux lions de Mycènes, qui frappe vivement l'imagination, par l'impression de majestueuse grandeur qui s'en dégage, et ce sentiment se retrouve jusque dans des minuscules œuvres industrielles. Je donne le dessin agrandi d'une gemme égéenne, provenant de Crète, qui représente un lion flairant l'approche du chasseur et se dressant menaçant ; un palmier indique l'oasis où il a cherché refuge. La noble vaillance dans la lutte est admirablement exprimée par la fierté de la pose.

LA CHASSE AU LION SUR UN BAS-RELIEF ASSYRIEN.

L'invasion dorienne ne fit qu'ar-



LIONNE BLESSÉE. DÉTAIL D'UNE FRISE ASSYRIENNE.
(British Museum.)



LIONS MORTS. DÉTAIL DE FRISE ASSYRIENNE.
(British Museum.)

rêter pour un temps la force de cet art. Au VIIe et VIe siècles, l'art renaît dans les régions helléniques comme une plante après un hiver rigoureux. Deux courants artistiques se croisent et quelquefois s'engagent parallèlement dans le même chenal : l'un semble avoir son point de départ au nord de la Grèce, l'autre en Asie-Mineure, où il est un précieux héritage de très anciennes civilisations.

Le lion continue à jouer un rôle important dans la décoration

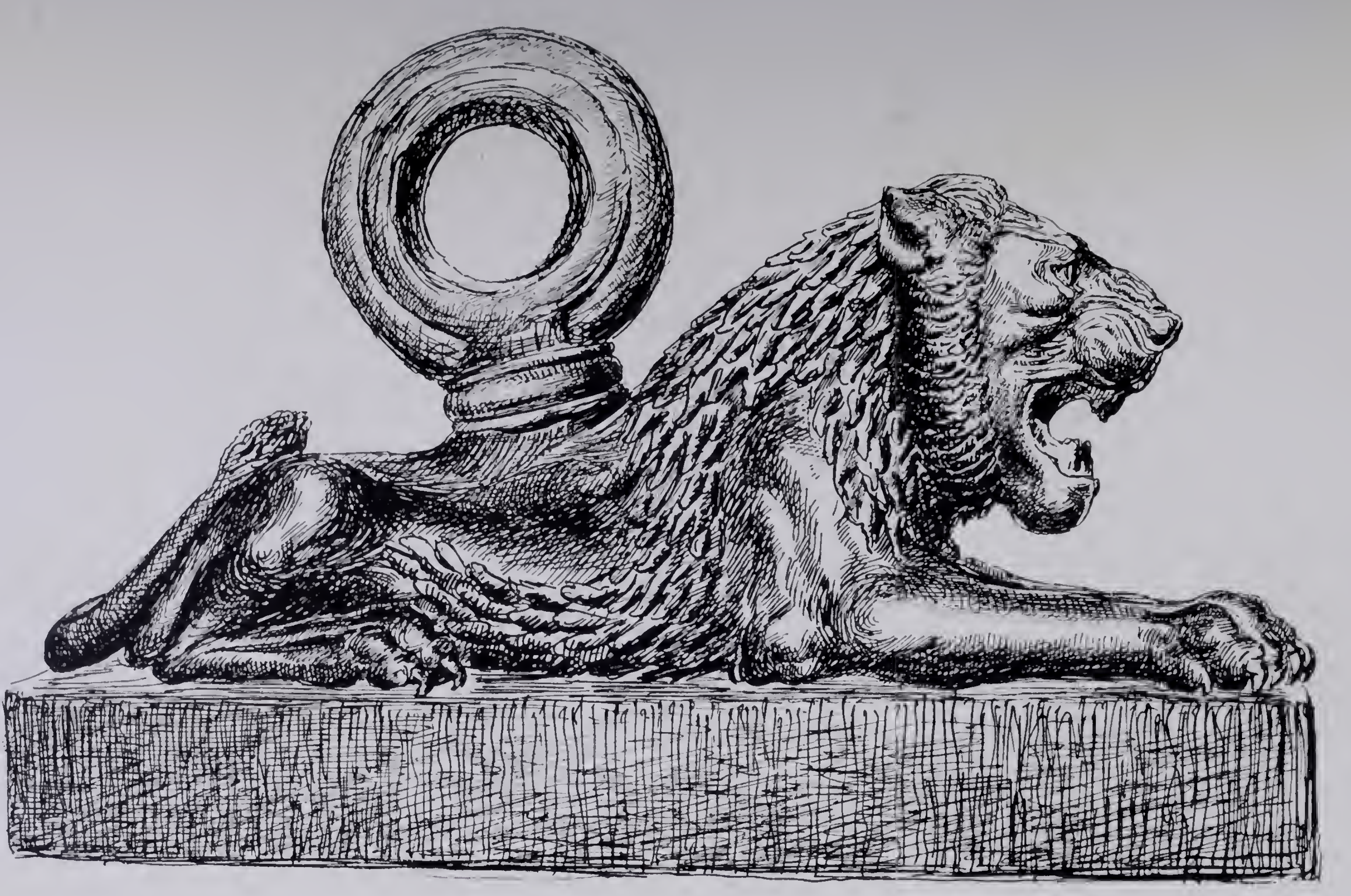


LION DÉVORANT SA PROIE. BAS-RELIEF TROUVÉ A XANTHOS EN SYRIE.

architecturale. Il y a quelques années seulement, nous vîmes apparaître à la lumière cette prodigieuse terrasse des lions, au nord du sanctuaire de Delos, qui, malgré la naïveté du ciseau, subjugue notre esprit par des accents de véritable grandeur.

Un lion ou une lionne étaient représentés souvent sur des monuments funéraires. Sur la voie sacrée des Branchides qui, à Milet, menait au célèbre temple d'Apollon Didyméen, on voyait, à côté de ces étonnantes figures assises, véritables masses architecturales, deux lions, l'un couché, l'autre debout.

Le premier, dont la parenté avec les sculptures égyptiennes est évidente, porte une inscription gravée sur le flanc, qui atteste que ce



LION DE BRONZE DU PALAIS DE SARGON (KHORSABAD).

(Musée du Louvre.)

lion faisait partie d'un ensemble de figures (ἀγάλματα), qui avait été consacré à Apollon, comme dîme, par trois personnages, fils d'un *archégos*, probablement l'un des chefs de la noblesse milésienne.

Un autre monument important a été découvert à Corfou, l'ancienne Corcyce. C'est une lionne couchée, en pierre calcaire, que l'on croit avoir été dressée sur le tombeau d'un citoyen nommé Ménécratès



LION AUX ABOIS. BRONZE ARCHAÏQUE.
(Collection Pierpont Morgan.)

(*Comptes rendus Ac. Inscr.*, 1876, p. 271). On y sent l'imitation des sculptures assyriennes et égypto-phéniciennes.

Pline mentionne une de ces images, dressée sur un monument funéraire, autour de laquelle s'était formée une gracieuse légende populaire. On aurait représenté par une lionne une courtisane célèbre, Leæna, qui pour ne point livrer les noms des tyrannicides, s'était arraché la langue.

C'est au commencement du VIe siècle, voire même à la fin du VIIe, que l'on attribue une superbe sculpture conservée au British Museum. C'est un bloc rectangulaire de marbre, ayant servi de sarcophage, qui a été trouvé à Xanthos en Lycie, et qui offre, sur deux faces, les images d'un lion dévorant une tête de bélier et d'une lionne jouant avec ses lionceaux.

Cette naïve sculpture, brutalement taillée, est pourtant conçue avec une extraordinaire puissance. Elle est si largement traitée qu'elle fait penser à cette belle vision de Léonard de Vinci, qui, dans les taches d'un marbre, voyait, magistralement indiqués, des sujets admirables de sculpture, que seule la main d'un grand artiste pouvait préciser.



DIDRACHME DE VELIA.
Dessin de Mathey.

Opposons à ce grandiose bas-relief une autre sculpture du British Museum, c'est un lion en arrêt, aux lignes nettes et vigoureuses, à la conception hardie, un des plus beaux exemples de cette précise et mâle franchise des artistes grecs de la glorieuse période où se déroula la lutte contre les Mèdes. Un joli bronze archaïque de la collection Pierpont Morgan, représentant un lion en arrêt, tenant une tête de taureau entre les griffes et relevant vivement la tête, offre des analogies avec cette remarquable sculpture.

Mentionnons ici un autre chef-d'œuvre de la sculpture grecque, le grand lion assis amené du Pirée à l'arsenal de Venise.

Les artistes des VIe et Ve siècles reproduisent souvent un groupe représentant deux lions dévorant un taureau. Déjà une métope en pierre calcaire de la primitive Acropole d'Athènes offre ce sujet, et nous le retrouvons dans tous les pays où a pénétré l'influence de l'art hellénique. La céramique attique du VIe siècle nous en offre quelques exemples d'une jolie tenue. Ce groupe représente le choc inéluctable des forces morales, « les fatalités de la destruction » pour reprendre une expression incisive de Théophile Gautier, parlant des œuvres de Barye. Quelques exemples très anciens de ce type se retrouvent sur des monnaies thraco-macédoniennes ; ils étaient un héritage de l'art égéen. Au Ve siècle, ce type se dévêtit de la raideur archaïque ; mais, malheureusement, les plus belles œuvres de cette époque semblent à tout jamais perdues, et il faut que nous nous contentions des pâles répliques que nous offrent des œuvres industrielles contemporaines, ou que nous laissions errer notre imagination autour de fragments très incomplets. Un autre groupe célèbre, et qui



FRAGMENT DE POTERIE IONIENNE.
(Collection Mathey.)



LION EN ARRÊT. SCULPTURE GRECQUE EN MARBRE.

(British Museum.)

est souvent représenté sur des pierres gravées ou sur des monnaies, avait pour sujet un lion terrassant un cerf. Nous le trouvons déjà parmi les sculptures qui ornaient le fronton du temple d'Apollon à Delphes (Perrot, t. VIII, p. 568). Une série assez rare de monnaies de Velia du ve siècle nous montre une ravissante copie de ce chef-d'œuvre de l'art animalier dont la vogue était si grande, que nous le retrouvons encore sur d'autres et de très abondantes monnaies hyélètes de la fin des IVe et IIIe siècles, et sur des monnaies de Tarse, frappées entre 362 et 328, par le satrape Mazaeus.

A partir du ve siècle, les sujets se multiplient à l'infini. Les vases attiques nous ont conservé le souvenir de plusieurs motifs célèbres. Parmi les sujets qui nous sont transmis par des peintres céramistes qui copiaient souvent des groupes statuaires ou des fresques célèbres, je citerai un très joli fragment de poterie ionienne de la fin du VIe siècle, de la collection Mathey, sur lequel sont représentés un lion et une lionne attaquant un cerf ; la lionne, par un bond trop vigoureux, a dépassé le but et se retourne vivement avec une de ces contorsions violentes que les artistes mycéniens avaient déjà abordées avec une incomparable hardiesse.



MONNAIE DE RHEGIUM.
Dessin de Mathey.

Lysippe avait jeté en bronze un groupe, exécuté en collaboration avec le maître athénien Léocharès, et qui représentait un incident de chasse au lion qui avait mis en danger la vie d'Alexandre. Ce groupe avait été dédié à Delphes par Cratéros, qui avait porté secours au monarque au moment où celui-ci, dans le parc royal de Suse, se trouvait aux prises avec un lion. La découverte de l'inscription dédicatoire à Delphes a fait connaître l'emplacement de ce monument. On cite aussi du même artiste un lion blessé, qu'Agrippa enleva à la ville de Lampsaque, pour le consacrer dans un bois sacré.

Parmi les œuvres de la belle époque de l'art grec, il nous faut mentionner aussi un lion blessé mordant un javelot. Plutarque nous apprend que Pompée portait une bague ayant ce sujet gravé sur le chaton, et on trouve ce type souvent répété sur des gemmes gravées des IVe et IIIe siècles.

Les artistes alexandrins étudièrent avec intérêt les gracieux mouvements du lion, mais se laissèrent entraîner trop facilement par leur penchant pour l'art anecdotique. Sur l'argenterie des deux derniers siècles avant notre ère, ou de l'époque d'Auguste et des Flaviens, on

voit des images spirituelles et d'un charme tout particulier, où des Amours tourmentent de leurs frêles menottes des lions débonnaires. Pline (xxxvi, iv, 27) cite une lionne tenue en laisse par des amours, ouvrage du sculpteur Arcésilas, et nous pouvons nous former une idée de ce groupe par une écuelle (*scyphus*) de Boscoreale, du célèbre trésor de la Pisanella, offert au Louvre par le baron Edmond de Rothschild, et par une lampe en terre cuite de l'ancienne collection Bourguignon, dont



LION DÉVORANT UN CHEVAL. SCULPTURE ROMAINE FORTEMENT RESTAURÉE.
(Musée du Vatican.)

nous donnons le dessin. M. de Villefosse décrit ainsi, dans son importante étude sur l'argenterie de Boscoreale, l'écuelle au lion dompté par des amours : « Un lion s'avance vers la gauche, la patte levée et la gueule entr'ouverte ; il est monté par un jeune satyre ivre, à peine couvert d'une draperie, qui tient de la main droite un thyrse enrubanné, et de la main gauche un canthare dont il a répandu le contenu à terre. Un petit amour est placé à califourchon devant lui, et, cramponné à la crinière du lion, il semble le conduire. Un amour voltige et s'agite devant l'animal en jouant de la double flûte ; un autre amour, dans une position analogue, l'a saisi des deux mains par la queue... »

L'art romain ne trouva pas grand'chose à ajouter aux admirables modèles de l'art hellénique, et, au contraire, par excès d'érudition artis-

tique, il en diminua la portée et en alourdit les formes. Il y eut pourtant des artistes consciencieux qui essayèrent de faire revivre l'art animalier. Pline (xxxvi, 4, 26) nous dit que Pasitélès, statuaire et graveur de la Grande-Grèce, au temps du grand Pompée, faillit un jour être victime d'une panthère qui s'était échappée de sa cage, tandis qu'il dessinait un lion dans une ménagerie. Mais la décadence s'accentuait de plus en plus, et, après l'époque des Flaviens, nous chercherions vainement une inspiration géniale. Il faut attendre jusqu'après l'invasion des Barbares, l'audacieuse initiative de peuples jeunes, pour retrouver des accents sincères.

O. Théatès.



LION DOMPTÉ PAR DES AMOURS.
LAMPE EN TERRE CUITE.



LA CAMPAGNE DU PESEUR D'OR.

L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT[1]



LA MÈRE DE REMBRANDT.

La Bibliothèque Nationale, persévérant dans des initiatives couronnées de succès, organise aujourd'hui l'exposition de l'œuvre gravé de Rembrandt auquel on a joint une importante réunion de dessins du maître. Cet œuvre gravé, le seul dont je doive parler ici, se compose d'environ trois cents planches, presque toutes des chefs-d'œuvre. Le catalogue de Bartsh en compte trois cent soixante-quinze, mais, depuis, des critiques avisées les ont successivement réduites à peu près à ce premier chiffre. Ce monument colossal ne le cède en rien, par l'invention, la variété, la facture, à l'œuvre peint du maître ; ces deux manifestations de l'art de Rembrandt se sont développées parallèlement et, chose curieuse, sans jamais se confondre, en sorte que, sauf de rares exceptions, aucune des eaux-fortes n'est la reproduction d'un tableau et que les sujets analogues sont, dans l'œuvre peint et dans l'œuvre gravé, traités d'une façon absolument différente. Je citerai comme exemples : la *Diane au bain* d'après le tableau de la collection Warneck, le portrait

1. Les reproductions que nous donnons sont d'après les belles épreuves de la collection Mathey. — N. D. L. R.

de *Rembrandt appuyé* (Bartsch, n° 21) [1], reproduction exacte, en contre-partie, du beau portrait qui est à Londres à la National Gallery et *l'Ange disparaissant devant Tobie* (B. 43), imitation beaucoup plus libre du tableau qui est au Louvre.

Je dois aussi, malgré la réserve que je me suis imposée plus haut, signaler une particularité qui est toujours restée un mystère pour moi : c'est la disparition presque complète des dessins qui ont pu, qui ont dû servir à la préparation des eaux-fortes; sauf quelques nus et des indications très sommaires, quelques *premières idées* jetées sur le papier, il ne reste aucune trace des travaux préparatoires ou des compositions dessinées dont n'ont pu se passer des pièces comme, par exemple, *la Présentation au*



JÉSUS CHASSANT LES VENDEURS DU TEMPLE.

Temple (B. 49), *la Petite Tombe* (B. 67), *la Pièce aux cent florins* (B. 74), (on connaît pour cette pièce quelques croquis isolés), *le Christ présenté au peuple* (B. 76), etc., etc. On peut supposer que ces dessins, fatigués par l'usage, salis par les acides et les vernis, durant la confection de la gravure, ont été détruits, ou peut-être le maître, de parti pris, les supprima-t-il dans une sorte d'orgueil paternel pour faire disparaître toutes les traces des douleurs de l'enfantement.....

Je reviens à l'œuvre gravé : les premières eaux-fortes du jeune maître (il pouvait avoir 21 ans environ), sont toutes de petites dimensions, sans beaucoup d'*effet*, et mordues généralement en une seule fois; c'est la manière logique, que prennent tous les commençants dans cet art plein d'embûches. Comme dans sa peinture de la même époque, on y trouve de nombreux portraits de lui-même et de ses parents, des croquis de mendiants et quelques scènes religieuses aux personnages un

1. Pour les planches que j'aurai à citer dans cet article, je me servirai du numérotage de Bartsch, encore universellement adopté.

peu microscopiques ; ces sortes d'essais, dans leur modeste dimension, laissent déjà loin d'eux tout ce qui a pu se faire précédemment dans le même genre, et je signalerai particulièrement un portrait de sa mère (B. 354), daté de 1628, qui, par la finesse expressive du dessin et la con-



DIANE AU BAIN.
Eau-forte d'après le tableau de la collection Warneck.

duite intelligente des tailles, est un véritable petit chef-d'œuvre. Puis, d'année en année, ces portraits, études, scènes religieuses, prennent de plus grandes dimensions, se colorent davantage; les nus apparaissent : *Diane au bain* (B. 201), *Femme nue assise sur une butte* (B. 198). Enfin voici, dans cette même période, un admirable portrait anonyme, *le Vieillard à grande barbe et bonnet fourré* (B. 262), qui est peut-être la pièce

où se révèle le plus magnifiquement la plénitude du métier dans ce qu'il a de libre et de précieux tout à la fois.

Continuant à feuilleter dans l'ordre chronologique, on s'attend à une éclosion encore plus riche de ce jeune talent, lorsqu'on se trouve brusquement en présence de pièces datées 1633, 1634 et 1635, où toutes ces qualités de sincérité, d'invention, de couleur, disparaissent pour ne laisser place qu'à une sorte de facilité exempte d'émotion, à une banalité de la forme, à un style relâché, qui semblent le résultat de quelque influence étrangère; il est bien entendu que ces qualificatifs un peu sévères ne sont justifiés que par comparaison entre les œuvres dont nous parlons et celles qui suivent et précèdent ; en effet, si nous comparons ces faibles pièces à tout ce que produisaient déjà les élèves et imitateurs du jeune maître, elles leur sont encore très supérieures. Je citerai, parmi ces eaux-fortes de Rembrandt : *Joseph et la femme de Putiphar* (B. 39), *la Sainte Famille au linge* (B. 62), *Jésus et la Samaritaine* (B. 71), *le Denier de César* (B. 68), *Jésus chassant les vendeurs du Temple* (B. 69), *les Petits disciples d'Emmaüs* (B. 88), *la Fortune contraire* (B. 111), etc., etc.



TROIS TÊTES DE FEMME, DONT UNE QUI DORT.

Je ne crains pas d'ajouter à cette série de pièces médiocres *le Rembrandt au sabre et à l'aigrette* (B. 23), dont le premier état, extrêmement rare, j'en conviens, a atteint assez récemment un prix fantastique.

Heureusement, cette période n'est pas longue, et, à partir de 1636, Rembrandt, reprenant conscience de lui-même, s'élève de plus en plus vers ce style admirable des chefs-d'œuvre de ses dernières années : *le Vieil Haring* (B. 274), *le Sacrifice d'Abraham* (B. 35), *les Sujets pour un livre espagnol* (B. 36), *Jésus-Christ présenté au peuple* (B. 76); ces quatre pièces datées de 1655, *le Saint François* (B. 107), daté de 1657, et



LA FEMME A LA FLÈCHE.

enfin *la Femme à la flèche* (B. 202), dernière pièce dans l'ordre chronologique, datée de 1661, et qui peut être considérée, si on veut me permettre cette comparaison un peu triviale, comme le bouquet final de cette éclosion de chefs-d'œuvre.

Dans ma hâte à vouloir atteindre les sommets, j'ai brûlé des étapes



LE JEUNE HOMME PORTANT CHAINE ET CROIX.

importantes, et je reprends, à partir de 1636, la nomenclature des principales eaux-fortes du maître.

Dès 1637, nous voyons déjà les chefs-d'œuvre renaître avec *les Trois têtes de femme, dont une qui dort* (B. 368), et, probablement dans la même année, quoique non datée, *les Études de trois têtes de femme* (B. 367), qui ont avec la pièce précédente une grande analogie de facture. En 1639, *le Rembrandt appuyé* que nous citions tout à l'heure, *la Mort de la Vierge* (B. 99), un peu théâtrale, mais pleine de détails

admirables, *la Présentation au Temple* (B. 49). Vers 1640, commence la série des paysages ; c'est du moins à cette année que l'on place l'exécution de *la Petite vue d'Amsterdam* (B. 210) ; en 1641, apparaissent trois beaux paysages : les n°s 233, 225 et 226 de Bartsch ; puis un délicieux portrait de *Jeune homme portant chaîne et croix* (B. 261), une des œuvres les plus particulièrement jolies de cette période. S'inspirant des



LA VUE D'OMVAL.

portraits du XVIe siècle, et par l'habillement et par une certaine façon de poser le personnage, Rembrandt nous présente ici un portrait de jeune homme imberbe, vêtu richement d'un costume de fantaisie, au visage d'une blondeur exquise ; il semble qu'on y voie nettement le bleu des yeux, l'or pâle des cheveux et les finesses de nacre de la peau. D'un travail extrêmement délicat, cette pièce ne peut donner en reproduction la sensation que je viens d'analyser et on ne peut la ressentir que devant une belle épreuve d'un des deux premiers états ; du reste, cette eau-forte est un véritable portrait, probablement d'un commensal ou d'un élève du maître, car on retrouve le même personnage dans *le Joueur de cartes*

(B. 136), pièce exécutée la même année, en 1641, et dans une figure assise non loin du Christ de *la Pièce aux cent florins* (B. 74) ; quoique elle ne soit pas datée, on peut classer à cette époque *la Femme avec grande cornette* (B. 359), que Charles Blanc pensait pouvoir être le portrait de Saskia malade. Cette petite pièce, peu mordue, mais d'un travail exquis, est une véritable perle !

L'année 1643 voit naître *les Trois arbres* (B. 212), pièce célèbre ; 1645, *la Vue d'Omval* (B. 209), la perfection même : quelques nus d'hommes (B. 193, 194, 196), apparaissent en 1646 ; de la même année *le Lit à la française* (B. 186), dont il vaut mieux peut-être ne pas parler. Et pourtant quelle allure, quelle gravité, quel souci exclusif de l'art ne découvre-t-on pas dans les quelques pièces libres de cet œuvre ! *Le Musée* comptant parmi ses lecteurs d'assez nombreux numismates, je leur demanderai s'ils n'ont pas une certaine indulgence pour des pièces de Macédoine où les « forces de la nature » se présentent aussi avec cette même tenue d'art.



FEMME AVEC GRANDE CORNETTE.

Ephraïm Bonus (B. 278) et *Jean Six* (B. 285), inaugurent, en 1647, une série de portraits où l'effet est poussé à sa dernière limite et où le maître, en pleine possession de son outillage, distribue la lumière avec la même perfection, avec la même aisance que dans ses tableaux : c'est à partir de cette époque que la pointe sèche, qui, jusqu'alors, n'avait servi à Rembrandt que pour des retouches permettant de combler les lacunes d'un premier travail, devient entre ses mains un instrument de couleur, si j'ose m'exprimer ainsi, c'est aux barbes produites par l'écartement des tailles et dont il respecte les aspérités qu'il demande ses noirs prépondérants ; cela est si vrai, qu'une pièce comme *le Vieil Haring*, citée plus haut, n'offre plus qu'une image sèche et sans intérêt lorsque ces barbes ont disparu, par l'effet d'un tirage prolongé.

La Pièce aux cent florins ! Cette œuvre capitale n'est pas datée, mais est vraisemblablement de 1649 ou 1650 ; on peut dire de cette planche célèbre qu'elle est la « Ronde de nuit » de l'œuvre gravé du maître ; c'est celle qui est citée le plus communément, tout le monde la connaît, même ceux qui ne l'ont jamais vue, et je crains bien que le prix de 36.000 francs qu'elle fut payée autrefois, à une époque où de tels prix



REMBRANDT APPUYÉ.

n'étaient pas habituels, ne soit un peu la cause de sa notoriété ; j'admettrai cependant que cette pièce a été célèbre de tout temps et son titre seul indique le prix (très élevé pour l'époque), que l'on en payait les belles épreuves. Malgré ses importantes dimensions, malgré l'effort de travail qu'on y sent et quelques belles parties dans le groupe central, je ne vois pas que cette pièce puisse être considérée comme le chef-d'œuvre dans cet ensemble de chefs-d'œuvre et, au risque de faire passer ma critique pour atrabilaire ou paradoxale, je demande de faire des réserves sur la qualité de beaucoup de parties de cette pièce, parties que je ne crois même pas de la main du maître, — je fais allusion à tout le groupe de droite de la planche ; — évidemment, les intentions y sont très belles et la vieille qui soutient son mari impotent est une composition très touchante, mais combien est maigre, enfantin, le travail ombré de tous ces groupes ! Regardez particulièrement cette tête d'homme chauve, à droite du mur où s'appuie le Christ : jamais Rembrandt n'a fait cela ! On retrouve là une collaboration de ses élèves qui exécutèrent presque entièrement *l'Ecce Homo en hauteur* (B. 77) et *la Grande Descente de Croix* (B. 81), *le Peseur d'or* (B. 280), etc., etc.; je vais même plus loin, et prétends que les parties qui sont indubitablement du maître, ces personnages de gauche qui ne sont guère indiqués qu'au trait, ne sont pas attaqués avec cette franchise, cet imprévu, qu'on trouve par exemple dans *Jésus-Christ au milieu de ses disciples* (B. 89), *Jésus au milieu des docteurs* (B. 64), *Jésus disputant avec les docteurs* (B. 65) et autres pièces analogues; cela sent le calque ; Rembrandt était certainement gêné par les dimensions de cette planche et peut-être aussi par cette peur qui prend souvent les artistes lorsque, d'avance, ils cherchent la perfection. Quant à la figure du Christ, elle est admirable !

Les années suivantes voient éclore de superbes paysages : *les Trois arbres* déjà cités, *l'Homme au lait* (B. 213), *les Trois Chaumières* (B. 217), *la Campagne du peseur d'or* (B. 234), quelques pièces religieuses parmi lesquelles il faut citer la splendide planche des *Trois Croix* (B. 53), qui me paraît entièrement exécutée à la pointe sèche, au moins dans son premier état, et qui est certainement une des plus belles choses qui soient sorties du cerveau et de la main du maître.

Enfin, parmi les pièces de la dernière période signalées plus haut, je veux citer encore ces chefs-d'œuvre : *le Triomphe de Mardochée* (B. 40), *le Docteur Faustus* (B. 270), *Jésus prêchant, ou la Petite tombe* (B. 67), *la Descente de Croix, effet de nuit* (B. 83), *la Présentation au Temple en hauteur* (B. 50), autre merveille et enfin d'admirables études de nu avec *la Femme au bain* (B. 199), *la Femme devant le poêle* (B. 197) et *l'Antiope et Jupiter* (B. 203), où l'imitation du Corrège est flagrante.

Je terminerais en parlant des procédés du maître, s'il ne suffisait

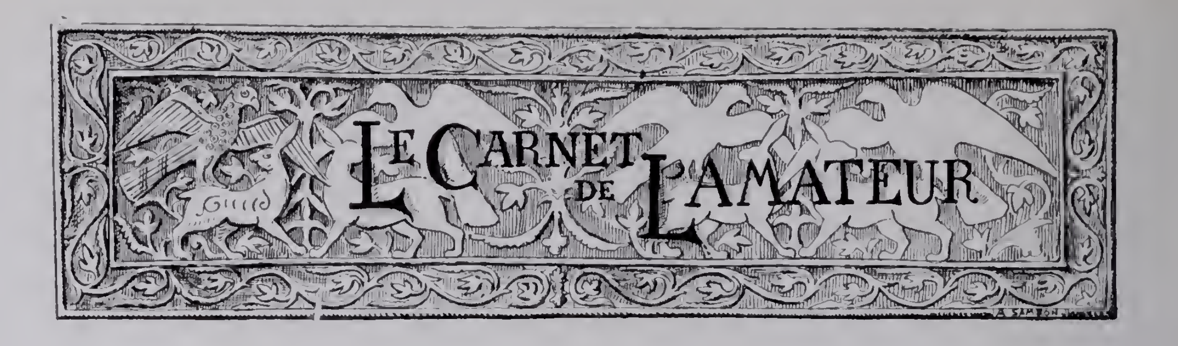
pas de faire remarquer combien ils sont simples et que rien de ce qu'il a employé n'est ignoré de nos aquafortistes contemporains. Il faut laisser aux catalogues naïfs et aux amateurs des derniers siècles les histoires saugrenues où Rembrandt est représenté s'enfermant la nuit pour perpétrer ses cuivres, au milieu de cornues et autres instruments diaboliques; la vérité est que ses contemporains, devant un art qui n'avait jamais eu d'analogue, ni dans le passé, ni dans le présent, ont dû éprouver une certaine surprise devant ces estampes aux grandes taches noires veloutées qu'étaient les barbes non enlevées, ces fonds sales, ces bords raboteux que jamais graveur qui se respectait n'avait tolérés et même ces papiers « indiens » et ces parchemins qui laissaient transparaître l'estampe dans une mystérieuse atmosphère d'or : ajoutez à cela les bruits qui couraient sur la vie cachée de cet artiste : il n'en fallait pas plus pour créer ces légendes dont le temps a débarrassé peu à peu la biographie du maître et dont les dernières traces se retrouvent dans des catalogues assez récents, où il est encore parlé de « manière noire » et de « fleur de soufre »[1].

Une exposition de l'œuvre gravé de Rembrandt ne peut certainement pas offrir le charme de l'imprévu, mais elle est, en même temps qu'un pieux hommage, un des plus merveilleux exemples de ce que peut produire le génie aux prises avec les exigences d'un métier où la patience joue un grand rôle et où abondent les difficultés matérielles...

P. Mathey.

1. Quelques planches, entre autres le *Jean Silvius* (A. 280), qui ont un picotis assez regulier, pourraient en effet laisser croire à l'emploi de ce procédé, mais un examen attentif laisse voir clairement qu'il s'agit d'un accident assez commun dans les morsures : la pénétration de l'acide à travers un vernis trop léger. Si, dans cette dernière pièce, le maitre a utilisé ces salissures non voulues en les atténuant dans les parties claires, probablement au brunissoir, on revoit ces mêmes picotis là où il n'ont que faire, dans la *Barque à voile* (B. 228), le *Tobie aveugle* (B. 42), le *Jeune homme à mi-corps* (B. 310) et autres pièces, ce qui prouve surabondamment l'accident et non le procédé.





Exposition d'œuvres de Rembrandt. — L'exposition de dessins et gravures de Rembrandt à la Bibliothèque nationale a eu un très grand et très légitime succès. L'excellent catalogue, rédigé par MM. Courboin, Guibert et Lemoine, a contribué à ce succès. La collection la plus riche des eaux-fortes de Rembrandt est celle du Bristish Museum; mais les collections de Paris et d'Amsterdam suivent de bien près, et les 275 pièces exposées par la Bibliothèque Nationale sont de toute beauté. A cette série, on a ajouté sept estampes remarquables de la collection Edmond de Rothschild qui seront visibles seulement pendant les premiers quinze jours de l'Exposition.

Quant aux dessins, jamais on n'en a réuni un ensemble aussi important. Signalons le superbe portrait de Rembrandt de la collection Heseltine, celui du célèbre ministre anabaptiste Cornelis Claesz Anslo, les portraits de Saskia des collections Bonnat et Mathey, le Christ moqué de la collection Fairfax Murray, une femme assise, rêveuse, de la collection de Groot, une merveilleuse étude de jeune femme dormant, de la collection Fairfax Murray, la jeune femme assise de la Bibliothèque Nationale, et des paysages des collections de Groot, Bonnat, Murray, Walter Gay, entre autres l'impressionnant paysage sous un ciel d'orage, de la collection Heseltine.

. ˙ .

Les Cent Pastels. — Le 18 mai, a été inaugurée, à la galerie Georges Petit, la remarquable exposition de pastels du XVIIIe siècle, organisée par Mme la marquise de Ganay au profit de la Société la Croix-Rouge, pour la construction d'un hôpital militaire de chirurgie. Le plus gracieux et le plus coquet des arts prêtait ses meilleurs sourires pour cette bonne cause.

Les ventes. — La principale vente a été celle de la collection Homberg, faite à la galerie Georges Petit, par Me Lair-Dubreuil, assisté des experts MM. Mannheim et Sambon. Cette collection comprenait deux séries : une de l'art français du Moyen-Age, l'autre de l'art oriental depuis le VIIIe siècle jusqu'au XVIIIe. Signalons, parmi les faïences de Damas, une ravissante lampe de mosquée à décors et inscriptions en bleu cendré sur fond blanc, adjugée 16.000 francs. A la vente Zelikine, le principal objet était un émail peint de Limoges, par Monvaerni, représentant *l'Adoration des mages*, avec portraits du roi Louis XI et de personnages de la cour. Il y a eu quelques ventes de tableaux, mais rien de très important. A la vente Chéramy, il y avait une série intéressante de tableaux de Delacroix.

. ˙ .

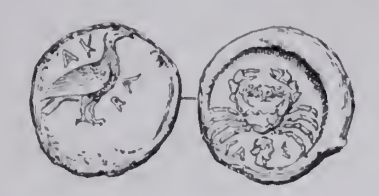
Ventes de médailles. — Il y a eu plusieurs ventes de médailles. La collection O'Hagan, vendue à Londres, comprenait une jolie série de monnaies ioniennes d'or et d'electrum ; la collection Woodward, vendue à Paris par Me Desvouges, assisté par MM. Feuardent, offrait un admirable choix de monnaies de la Grande Grèce et de la Sicile. On a payé près de 6.000 francs un didrachme de Terina, 2.500 un tétradrachme de Thurium, près de 6.000 francs un décadrachme de Syracuse. La vente de la collection Borghesi, faite par Me Lair-Dubreuil, assisté de MM. Sambon et Canessa, avait un intérêt tout spécial pour les amateurs de l'art italien du XVe siècle ; elle comprenait une série incomparable de monnaies et médailles des XVe et XVIe siècle, gravées par le Francia, Francesco Enzola, le Caradosso, Gian Marco Cavalli, Liparolo, Cellini, etc.

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

78 — Même aigle tourné à droite; légende : ЯK A•A et AK AЯ. ℞. Crabe; dessous, une tête féminine. Londres, Pennisi. AR. 25 fr.



79 — Même aigle à droite; légende : AK RA (quelquefois les jambages des lettres très allongés). ℞. Crabe; au-dessous, CA (tête féminine) Σ.

Paris. AR. 25 fr.

80 — Même aigle à gauche; légende : AK RA. ℞. Crabe; au-dessous, un grain d'orge. Londres, Pennisi. AR. 25 fr.

81 — Même aigle; légende : AKRA. ℞. Crabe; dessous, un grain d'orge.

Pennisi. AR. 25 fr.

82 — Même aigle tourné à droite; légende : AK RA (les jambages des lettres allongés). ℞. Crabe: au-dessous, un grain d'orge.

Paris, coll. du Dr Pozzi, Pennisi. AR. 25 fr.

83 — Même aigle à droite, posé sur un monticule sur lequel on distingue la pince et les pattes d'un crabe, en creux. ℞. Crabe prêt à l'attaque; au-dessous, A. [Pl. I.] Londres, Pennisi. AR. 40 fr.

84 — Aigle debout à gauche: légende : AKRA ƸAƆ. ℞. Crabe, dans une forte dépression. Paris. AR. 40 fr.

85 — Aigle debout à gauche; derrière, AKRA; devant, CAИ. ℞. Crabe dans une forte dépression. Londres, Naples (Santangelo). AR. 40 fr.

86 — Mêmes types; légende : ИAƆAЯKA, ainsi disposée : AЯKA ИAƆ et AЯKA CAИ.

Naples (Santangelo). AR. 40 fr.

87 — Aigle posé à gauche sur une ligne perlée (corniche de temple); légende : AKRAC ƸOTИA. ℞. Crabe prêt à l'attaque. (Comparez le tétr. n° 66).

Palerme, Pennisi. AR. 100 fr.

Salinas (p. 18; pl. VII, 13 et 15) cite deux contrefaçons antiques, fourrées, de style sommaire; l'une est dans le musée de Bologne; l'autre dans la collection Di Stefano. On connaît également plusieurs exemplaires de monnaies d'Agrigente refrappées avec les types de Métaponte; il y en a trois dans la collection de Luynes. Métaponte semble avoir retiré peu après 480 et refrappé un nombre considérable de monnaies étrangères; on trouve des types refrappés sur des monnaies de

Corinthe (Londres), Corcyre (Luynes), Thasos (ancienne coll. Sambon), Syracuse (Paris), Géla (Luynes, Naples, Londres), Agrigente (Naples, Santangelo, Berlin, Paris, Luynes, Londres), Sélinonte (Luynes).



SURFRAPPE AUX TYPES DE MÉTAPONTE.

Drachmes (480-450). Le champ du revers est concave. Le poids varie de 4 gr. 07 à 4 gr. 13; le module de 15 à 18 millim.

88 — Aigle marchant vers la gauche; derrière, AKRA. ℞. Crabe marchant, les pattes repliées, la pince droite levée. [Pl. I.] Berlin. AR. 200 fr.

89 — Aigle posé à gauche, sur un chapiteau: derrière, ΓEN. Grènetis. ℞. Crabe prêt à l'attaque, les pinces ouvertes, les pattes droites; au-dessous, AKRA. [Pl. I.] Berlin, Paris, Luynes. AR. 200 fr.

90 — Même avers. ℞. Crabe; au-dessous, bouton floral entre deux volutes. Londres (Bunbury, puis British Museum). 250 fr.

91 — Même avers. ℞. Crabe; au-dessous, ИIΛ. Londres. 250 fr.

Litres (470-450). Les plus anciennes pèsent environ 0 gr. 87 à 0 gr. 82; d'autres, avec l'indication ΛI, *pèsent 0 gr. 67 à 0 gr. 55. Quelques monnaies, de style sommaire et souvent tout à fait barbare, portent également l'indication* ΛI, *et pèsent seulement 0 gr. 33. Sontzo y voit la preuve de la réduction officielle de la litre de bronze, mais ces monnaies faisaient partie d'un petit trésor découvert en 1864 (trouvaille Hoffmann), et composé d'une grande quantité de petites pièces de style sommaire, qui étaient probablement des contrefaçons frappées dans quelque ville sicule. Salinas (pl. VII, 34) publie une litre de la collection Pennisi, ayant d'un côté une tête d'aigle et la lettre* Γ; *de l'autre, un trépied et un épi de blé. C'est probablement une monnaie d'alliance entre Crotone et Locres.*

92 — Aigle posé à gauche sur un chapiteau; légende : AK/AЯ. Grènetis. ℞. Crabe prêt à l'attaque; au-dessous, bouton de fleur.
Paris, Luynes. AR. 10 fr.

93 — Aigle posé à gauche sur un chapiteau ou sur une ligne de perles: légende : AK/AЯ. Grènetis. ℞. Crabe; au-dessous, ΛI.
Paris, Londres, Vienne, Pennisi. AR. 10 fr.

94 — Aigle à droite, sur un chapiteau; au pourtour, AЯꓘA. Grènetis. ℞. Crabe; au-dessous, ΛI.
Style sommaire. Hoffmann, 1864. Poids : 0 gr. 33. AR. 10 fr.

Demi-litres. Poids : o gr. 35 à o gr. 25 ; mod. : 9 à 10 millim.

95 — Aigle à gauche, sur un chapiteau. Grènetis. ℟. Crabe.
Paris. AR. 15 fr.

96 — Tête d'aigle à gauche. ℟. A. Pennisi (Salinas, pl. VII, 35). AR. 40 fr.

Pentonces. Le champ du revers est concave. Poids : o gr. 32 à o gr. 29 ; mod. : 7 à 8 millim.

97 — Aigle à gauche, sur un chapiteau ; légende : ꓘA RA. ℟. Cinq globules disposés en quinconce. Palerme, Naples, Paris. AR. 25 fr.

98 — Aigle à droite, sur un chapiteau ; légende : AK AЯ. Grènetis. ℟. ⁙.
Paris. AR. 25 fr.

Hexas. Poids : o gr. 12 ; mod. : 5 millim.

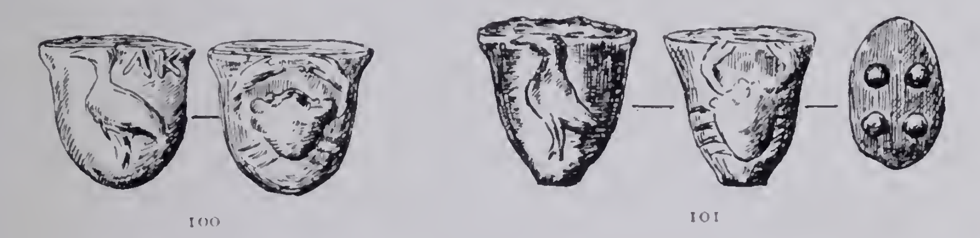
99 — Tête d'aigle à gauche ; dessous, A. ℟. Deux globules.
Salinas, pl. VII, 33 (anc. coll. Mallia). AR. 40 fr.

II

ÆS GRAVE

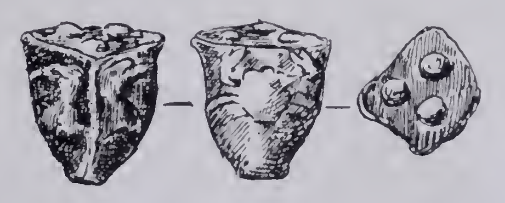
a) *Lingots coulés ayant la forme d'un bout de doigt ou d'une amande (vers 470-450).*

100 — Aigle debout à gauche ; derrière, AK. ℟. Crabe, la carapace triangulaire ; quelquefois, sur la tranche, ovale, ⁘. 13 gr. 29 à 16 gr. 20. Tetras. Strozzi, Palerme, Londres. Æ. 40 fr.



100 101

101 — Aigle à gauche. ℟. Crabe, la carapace de forme très allongée ; sur la tranche, ovale, ⁘. 14 gr. 061. Londres. Æ. 40 fr.



102

102 — Deux bustes d'aigle adossés. ℟. Crabe ; sur la tranche, triangulaire, ∴. 10 gr. à 12 gr. 20 Trias. Palerme, Strozzi. Æ. 40 fr.

103 — Aigle debout à gauche; quelquefois, derrière, **AK**. ℞. Crabe; sur la tranche, ovale, ••. Poids : 6 gr. 39 à 10 gr. 20. Hexas.
Strozzi, Sambon, Londres, Palerme. Æ. 15 fr.



104

104 — Tête d'aigle à gauche. ℞. Pince de crabe à gauche. Once, 4 gr. 45 et 4 gr. 79. Londres. Æ. 60 fr.

b) *Rondelle coulée.*

105 — Aigle debout à gauche. ℞. Crabe. 8 gr. 95. Pennisi, Trabia. Æ. 60 fr.

III

MONNAIES D'ARGENT

Peu après 450, il y eut, paraît-il, un temps d'arrêt dans le monnayage d'Agrigente; le désastre de l'an 446 dut contribuer à cet état de choses. A partir de 440, nous assistons à une merveilleuse éclosion de types artistiques, mais la très grande rareté de ces belles monnaies fait penser que la ville s'était habituée à recevoir le numéraire de la voisine Géla, dont le monnayage, de 460 à 440, fut très abondant. Malheureusement, nous ne savons presque rien sur l'histoire de ces deux villes pendant cette période. Les monnaies de cette période ont été assez longtemps en circulation et les exemplaires bien conservés sont très rares.

a) *Tétradrachmes (vers 440-425). Poids : 17 gr. 20; mod. : de 27 à 30 millim.*

106 — Aigle éployé à gauche, déchirant un lièvre qu'il a posé sur un rocher sur lequel on voit un grain d'orge et un pétoncle; au pourtour, **ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΟΝ**. Grènetis. ℞. Crabe, entre un pétoncle et un grain d'orge; au-dessous, un poisson (*Polyprion cernium*) à gauche.
Anc. coll. Montagu, anc. coll. Evans (vente 1898, 1.050 fr.), Santangelo, Londres, Paris, coll. Jameson. AR. 2.000 fr.

107 — Deux aigles à droite, tenant entre leurs serres un lièvre; l'un d'eux, les ailes éployées, s'apprête à déchirer sa proie; l'autre, au premier plan, les ailes repliées, rejette la tête en arrière pour engloutir; au pourtour, **ΑΚΡΑΓ** et grènetis. ℞. Crabe, les pinces ouvertes, prêt à l'attaque; au-dessous, le monstre Scylla, à gauche, se faisant visière aux yeux de la main droite; au pourtour, **ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΟΝ** (**ΑΚΡΑΓΑ — ΝΤΙΝΟΝ**) en petits caractères.
Coll. du Dr Pozzi, Londres. AR. 3.000 fr.

108 — Les mêmes types de style légèrement différent : le crabe est plus petit, tandis que le Scylla occupe presque les deux tiers de l'espace. L'inscription, en lettres plus grandes, est ainsi disposée : ΑΚΡΑΓΑ ΝΤΙΝ ΟΝ. Anc. coll. Bunbury (2.250 fr.), Florence, Paris, Coll. Jameson (Orlando), Ashburnham. AR. 3 000 fr.

b) *Drachmes (vers 430-420). Poids : 4 gr. 02 à 4 gr. 10 ; mod. : 20 à 21 millim.*

109 — Deux aigles debout à gauche, tenant entre leurs serres un lièvre ; l'un d'eux, éployé, s'apprête à déchirer sa proie ; l'autre, les ailes repliées, rejette la tête en arrière pour engloutir. Grènetis entre deux cercles. ℞. Crabe vu de dos, les pinces ouvertes, la carapace ornée d'une tête humaine, hideuse ; au pourtour, une sauterelle, un grain d'orge, une écrevisse et la légende : ΑΚΡΑΓΑΣ.
Sambon, Londres, Paris. AR. 1.500 fr.

Plusieurs crabes offrent effectivement sur la carapace des bossages et des sinuosités qui donnent l'impression d'une tête grimaçante. On peut citer le *Corystes cassivelaunus* des côtes de l'Angleterre et l'*Ethusa mascarone* de la Méditerranée.

c) *Demi-drachmes (vers 440-425). Poids : 25 gr.; mod. de 15 à 19 millim.*

110 — Aigle éployé à droite, déchirant un lièvre. Grènetis. R. Crabe, les pinces ouvertes ; au-dessous, un poisson à droite.; au-dessus, ΑϘΚΑ.
Londres, Pennisi. AR. 10 fr.

111 — Aigle éployé à gauche, déchirant un lièvre. Grènetis. ℞. Crabe prêt à l'attaque, les pinces ouvertes ; quelquefois les bossages de la carapace offrent la silhouette d'un mufle de lion. Au-dessous, un poisson à droite ou à gauche ; au pourtour, AKRA.
Londres, Palerme, Luynes. AR. 15 fr.

112 — Aigle éployé à gauche, déchirant un lièvre ; légende : AKRA. Grènetis. ℞. Crabe prêt à l'attaque ; au-dessous, un poisson à gauche.
Pennisi. AR. 15 fr.

113 — Aigle éployé à droite, déchirant un lièvre. Grènetis. ℞. Crabe prêt à l'attaque ; au pourtour, AKRA ou AK ; au-dessous, *pistrix*, à gauche, happant un poisson. Pennisi, Paris. AR. 15 fr.

114 — Aigle éployé à droite, déchirant un faon. ℞. Crabe, les pinces ouvertes, au-dessous, *pistrix*, à droite, happant un poisson ; au pourtour, AKRA.
Paris, coll. Jameson, Londres. AR. 40 fr.

IV

MONNAIES D'OR

Les monnaies d'or d'Agrigente semblent appartenir aux années 412-406 av. J.-C. Vers la même époque, c'est-à-dire après la défaite des Athéniens,

Camarine, Géla et Syracuse frappèrent aussi des petites monnaies d'or. Toutes ces pièces étaient très rares avant la trouvaille de Terranova qui en fit connaître un nombre assez important.

Hexas. Poids : 1 gr. 32 à 1 gr. 36 ; mod. : 10 à 12 millim.

115 — Aigle, les ailes repliées, à gauche sur un rocher, prêt à attaquer un serpent ; lég. AKP ; sur le rocher, ••. Cercle. ℞. Crabe ; au-dessous, un dauphin à gauche et ••.

Anc. coll. Montagu, Luynes (1 gr. 35). Or. 200 fr.

116 — La même pièce, sans l'indication de la valeur.

Luynes (1 gr. 35). Or. 200 fr.

117 — Aigle, les ailes repliées, à gauche sur un rocher, déchirant un serpent ; sur le rocher, •• ; derrière l'aigle, AKP ou AKPA. ℞. Crabe prêt à l'attaque ; au-dessous, ΣΙΛΑ ΣΟΝ.

Paris, Luynes (1 gr. 32), Londres, Berlin, Vienne. etc. Or. 80 fr.

118 — Aigle, les ailes repliées, à droite sur un rocher, déchirant un serpent ; au-dessus, AKPA. ℞. Crabe ; au-dessous, ΣΙΛΑ ΣΟΝ.

Londres, Hoskier, Sambon. Or. 200 fr.

MONNAIES D'ARGENT

Tétradrachmes (425-406). Poids : 16 gr. 56 à 17 gr. 40 : mod. : 23 à 30 millim.

119 — Deux aigles debout, à droite, tenant entre les serres un lièvre posé sur un rocher ; l'aigle, au premier plan, les ailes repliées, lève la tête ; l'autre, éployé, tend le cou pour déchirer sa proie : au pourtour, ΝΩΝΙΤΝΑΓΑΡΚΑ. ℞. Quadrige au galop vers la droite, l'aurige couronné par une Victoire qui vole au-devant de lui ; à l'exergue, un crabe. Grènetis. Dessin vigoureux, mais un peu brutal. [Pl. I.]

Anc. coll. Evans, anc. coll. Montagu, anc. coll. Dupré, Luynes, Naples. AR. 2.000 fr.

120 — Deux aigles déchirant un lièvre, comme au numéro précédent ; quelquefois, derrière les aigles, une mouche. Légende, AKPAΓANTIΝΟΝ. ℞. Quadrige au galop vers la droite : le troisième cheval, à gauche, retourne la tête ; le quatrième a arraché la bride ; une Victoire vole au-devant de l'aurige et lui offre une couronne : sous les pieds des chevaux, la signature : MYP ; à l'exergue, un Scylla.

Vente Rothschild, 1900 (3.375 fr.). Londres, Berlin. AR. 5.000 fr.

121 — Mêmes types, sans la signature ; à l'exergue du revers, le *pistrix* à droite ou un Scylla à droite.

D'un dessin admirable, mais quelquefois un peu sec.

Berlin, Londres. AR. 3.000 fr.

122 — Deux aigles debout, à gauche, déchirant un lièvre posé sur un rocher ; le plus éloigné, les ailes éployées, est en train de déchirer sa proie ; l'autre, les ailes repliées, lève la tête ; dans le champ, à droite, une sauterelle. ℞. Niké conduisant un quadrige au galop vers la gauche ; au-dessus, un cep de vigne avec sa grappe ; à l'exergue, ΑΚΡΑΓΑΝΤΙ-ΝΟΝ.

Naples, Coll. Hoskier. AR. 4.000 fr.

123 — Deux aigles debout à gauche sur un rocher, déchirant un lièvre ; au-dessus, le nom d'un magistrat, ΣΤΡΑΤΩΝ ; derrière, la tête du dieu-fleuve Acragas, à droite. Cercle. ℞. Même revers que le précédent.

Le type de l'avers est d'un modelé remarquable.

Paris, Naples, Pennisi. AR. 3.000 fr.



124

124 — Deux aigles debout à droite sur un rocher, déchirant un lièvre ; derrière, le nom du magistrat, ΣΙΛΑΝΟΣ. ℞. Niké conduisant vers la gauche un quadrige au galop ; au-dessus, une tablette accrochée à un clou et portant l'inscription ΝΟ|ΑΚΡΑΓ ΝΙΤΝΑ, les deux dernières lettres en dehors. A l'exergue, un bâton noueux. Grènetis.

Dessin d'une grande élégance.

Anc. coll. Bunbury (2.675 fr.). Londres, Berlin (Fox). AR. 3.000 fr.

125 — Deux aigles debout à droite sur un rocher, déchirant un lièvre ; derrière, une tête de taureau à gauche. Le coin étant plus petit que le flan, il en résulte un cercle saillant qui encadre le type. ℞. Même revers que le précédent.

Dessin d'une grande élégance.

Anc. coll. Evans (1.175 fr.). Paris. AR. 3.000 fr.

126 — Deux aigles debout à droite sur un rocher, déchirant un lièvre ; derrière, une tête de lion à gauche. Cercle saillant. ℞. Même revers que le précédent.

Dessin d'une grande élégance. Luynes. AR. 3.000 fr.

Didrachmes (vers 415). Poids : 8 gr. 50 ; mod. : 22 millim.

127 — Aigle éployé à gauche, s'abattant sur un serpent ; au-dessus, le nom d'un magistrat, ΣΤΡΑ ; au-dessous, ΑΚΡΑΓΑ/Ν/ΤΙΝΟΝ ou ΑΚΡΑ/Ν/ΤΙ ΝΟΝ au-dessus. ℞. Crabe ; entre les pinces, une feuille de vigne ; au-dessous, un poisson à gauche (*Polyprion cernium*).

Très beau dessin. Naples, Pennisi, coll. Jameson. AR. 1.500 fr.

Litres (vers 412-406). Poids : 0 gr. 75 ; mod.: de 12 à 14 millim.

128 — Deux aigles déchirant un lièvre ; au pourtour, **AKPAΓANTINON**. Cercle. ℞. Crabe ; entre les pinces, **A** ; au-dessous, poisson (*Polyprion cernium*) à droite. Cercle. Luynes, Palerme. AR. 15 fr.

129 — Aigle à gauche sur un rocher, les ailes repliées, déchirant un lièvre ; sur le rocher, un coquillage (*pecten*) ; dans le champ, **AKPA**. Cercle. ℞. Le même que le précédent. Cercle. Imhoof, Di Stefano. AR. 15 fr.

130 — Aigle sur un rocher à gauche, déchirant un serpent ; derrière, **AKPA**. Cercle. ℞. Le même que celui du n° 126. Paris. AR. 15 fr.

131 — Même avers que le précédent. ℞. Crabe ; au-dessous, A. Paris. AR. 15 fr.

V

MONNAIES DE BRONZE

Demi-litres (vers 440-406). Poids : environ 20 à 21 gr.; mod. : 26 à 30 millim. Quelques exemplaires, de dessin très sommaire, pourraient être des contrefaçons de peuplades sicules. Ces monnaies ont été très longtemps en circulation, et les types sont souvent complètement oblitérés.



132

132 — Aigle éployé à droite, tenant un poisson dans les serres et renversant la tête en arrière pour engloutir. Au pourtour, **AKPAΓANTINON** et grènetis. ℞. Crabe saisissant une anguille de la pince gauche ; au-dessous, murex et poulpe ; au pourtour, ••••••. Naples, Paris. Æ. 15 fr.

133 — Mêmes types, de dessin plus sommaire ; l'aigle à gauche ; le crabe tient l'anguille entre les deux pinces. Imhoof, Di Stefano. Æ. 15 fr.

134 — Même avers. ℞. Crabe, les pinces ouvertes ; au-dessous, monstre marin à buste humain et à queue de poisson, soufflant dans une conque marine ; au pourtour, ••••••. Santangelo, Londres. Æ. 20 fr.

135 — Aigle éployé à gauche, déchirant un lièvre ; devant, une mouche : au-dessus, **AKPAΓANT**. Cercle. ℞. Crabe ; au-dessous, monstre marin soufflant dans un buccin ; au pourtour, ••••••.
Jannelli, Di Stefano. Æ. 20 fr.



La Statuaire grecque et les Médailles antiques

LES GRANDES DIVISIONS DE L'ART MONÉTAIRE

AU VIe SIÈCLE

Lorsqu'on suit l'art grec du VIe siècle dans tous ses capricieux détours, on est frappé de son extrême vitalité et de la rapidité avec laquelle il évolua : le VIIe siècle ne connut guère, en dehors des *xoana*, que quelques grossiers bas-reliefs de bois ou de pierre tendre. Au début du VIe siècle, Athènes n'ornait ses temples que de ces bas-reliefs coloriés, d'un style enfantin, sinon sauvage, qui, retrouvés parmi les décombres des monuments ruinés par les Perses, attirent la curiosité du voyageur, dans le musée de l'Acropole : et pourtant, moins de cent ans après, les chefs-d'œuvre souriants et raffinés d'Anténor surgissaient à la même place. Il n'a pas fallu trois générations d'artistes pour que ce peuple remplaçât, dans ses sanctuaires, d'informes idoles couvertes d'oripeaux, par ces dieux de bronze et de marbre peint, où l'art archaïque a mis tant de force complexe ou de grâce ambiguë.

Aucun siècle, dans l'histoire de la statuaire grecque, ne présente plus d'intérêt. Le Ve siècle atteignit à une perfection plus haute et séduit davantage le public. Mais c'est au siècle d'Archermos et de Polymédès que les éléments divers du génie grec, plus dissociés, ou même à peine définis, attirent le plus la curiosité de l'archéologue, lequel, bien souvent, préfère s'attacher à la genèse des choses du passé plus qu'à leur maturité complète. Toutefois, cette histoire, justement parce qu'elle s'applique à une période de gestation confuse, puis de progrès soudains et multiples, parce qu'elle étudie des écoles en formation et souvent isolées les unes des autres, parce qu'aussi il lui manque d'avoir été commentée par le témoignage d'écrivains contemporains, cette mouvante histoire comporte beaucoup d'incertitude et d'obscurité. Ceux qui l'étudient ne s'entendent ni sur toutes les dates de son évolution, ni sur l'origine de toutes ses écoles, ni même toujours sur le caractère et l'importance de

chacune d'elles. Pourtant, cette question de la division des grandes écoles de sculpture du VIe siècle, et tout ce qui touche à leur caractère, à leur extension, constituent les questions primordiales de cette étude. Jusqu'à ces dernières années, il était d'usage d'enseigner que l'art du VIe siècle fut composé par deux grandes écoles rivales, dont le contraste profond ne se résolut en harmonie que grâce à l'éclectisme attique, au Ve siècle ; ces deux écoles sont l'ionienne et la dorienne, l'une née dans les îles et sur la côte d'Asie, et dont le plus brillant rameau fleurit d'abord à Chios ; l'autre, fille du Péloponnèse et de la Crète, surtout vivace à Argos, à Sicyone, à Égine, et mère à son tour de la statuaire de la Grande-Grèce et de la Sicile.

Mais les vérités archéologiques n'ont qu'un temps. Plusieurs savants, et notamment M. Pottier [1], enseignent aujourd'hui que l'art dorien, au VIe siècle, est presque inexistant, que le contraste des écoles dorienne et ionienne n'est que le contraste de deux tendances éternelles, l'une vers la grâce et l'autre vers la force, et n'implique aucun apport artistique positif de la race dorienne : « Quand j'ai voulu saisir et préciser dans l'histoire de l'art l'élément dorien, confesse M. Pottier, je n'ai plus trouvé que des ombres. »

Et, en effet, les cités doriennes du Péloponnèse et de Crète comptaient toutes des tribus ioniennes ; des Ioniens d'Asie, comme Bathyclès, vinrent souvent vivifier leurs rares ateliers de sculpture. « Loin de constituer des écoles comparables à celles des Ioniens ou des Attiques, le propre des Doriens fut plutôt de n'en point avoir. Je les comparerais encore sur ce point aux patriciens de Rome, chez qui l'on s'étonne de rencontrer un Fabius Pictor. C'était leur rôle de guerriers et de grands propriétaires fonciers de dédaigner des professions qui, chez les anciens, restèrent toujours liées aux occupations manuelles, à la condition des classes ouvrières et corporatives. » Bref, selon M. Pottier, la seule influence des Doriens sur l'art consista à attirer de préférence chez eux des statuaires d'un goût énergique et sobre. Dans les milieux doriens, l'art efféminé de l'Asie ne trouvant point de clientèle, des artistes ioniens apportèrent un style sévère, concis et robuste : mais cet art ne fut pas créé et conçu par une autre race que celle où naquirent Archermos, Bathyclès, Anténor.

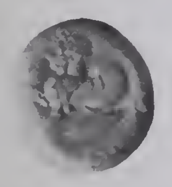
Voilà la question préliminaire qu'il faut résoudre (ou du moins où il faut prendre parti), avant d'étudier l'histoire de la sculpture au VIe siècle. Mais comment l'envisagerons-nous, du point de vue spécial où nous nous plaçons ? Puisqu'elle est controversée et que nous ne saurions en tirer, avec certitude, aucune idée directrice propre à nous guider dans notre enquête, avons-nous chance, du moins, de l'éclairer un peu

1. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, t. XXI, p. 184 et sqq.

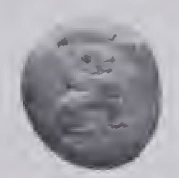
des clartés que nous prête la numismatique ? En analysant le style des médailles frappées au VIe siècle dans les diverses parties du monde grec, apprendrons-nous à mieux délimiter et à mieux définir les écoles différentes de l'art grec archaïque ? Tentons-le, du moins : s'il n'est pas possible, en ces quelques pages, de pousser très loin cette analyse comparative, nous nous serons cependant rendu compte du profit qu'il y aurait à la poursuivre.

I

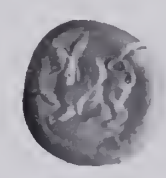
Demandons-nous d'abord — en nous dépouillant de toute arrière-pensée sur la division des écoles de la sculpture grecque archaïque — s'il est légitime de grouper les monnaies du VIe siècle en plusieurs grandes classes caractérisées chacune par un style très défini : y a-t-il de grandes écoles d'art monétaire au VIe siècle, — en tenant compte, bien



MONNAIE DE CYZIQUE. SPHINX.



MONNAIE DE CHIOS. SPHINX.

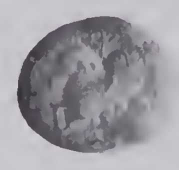


MONNAIE DE CYZIQUE. GRIFFON.

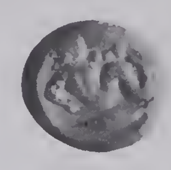
entendu, de ceci que nous n'entendons point par écoles des écoles d'art organisées et conscientes de leur individualité propre, mais seulement de grands courants artistiques, répandant dans certaines régions un style particulier ?

Les premiers monnayages importants du VIe siècle sont ceux de l'Asie Mineure. L'art monétaire naquit en plein pays ionien. A cela, du reste, rien d'extraordinaire : quelque opinion que l'on professe sur la nature de l'art dorien, on doit admettre que l'Ionie connut une floraison artistique plus hâtive et plus riche que le Péloponnèse. Au milieu du VIe siècle, les monnaies de Crésus sont déjà de petites œuvres d'art habiles, d'un style très net et agréable. De 550 à 500, de nombreuses séries de monnaies d'électrum et d'argent sont émises sur la côte ionienne : griffons, sphinx, lions ailés, taureaux, sangliers, dauphins ou phoques, gorgones grimaçantes, satyres à la barbe drue et aux yeux globuleux, femmes aux tresses régulières, aux frisures symétriques, au sourire bizarre et mou, tous les types qui ornent l'avers de ces monnaies sont imprégnés d'orientalisme et ressemblent à ces monstres aux ailes recoquillées et à ces divinités d'une élégance encore gauche, que sculptaient dans le marbre des îles à la même époque les

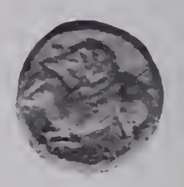
statuaires d'Ionie. Un statère d'électrum de Cyzique nous montre un triton très analogue au triton du célèbre bas-relief d'Assos; un autre nous montre une Niké courant, assez voisine de celle d'Archermos; les sphinx des premières monnaies de Chios et de certains statères d'électrum, frappés encore à Cyzique, ressemblent étonnamment au sphinx de Marium, aujourd'hui conservé au Louvre. D'ailleurs, de tels rapprochements sont si faciles, qu'il est inutile d'en allonger la liste : il faut



MONNAIE DE LAMPSAQUE.
PÉGASE.



MONNAIE DE CYZIQUE.
TRITON.



MONNAIE DE CORINTHE.
PÉGASE.

conclure nécessairement que le style monétaire d'Ionie n'est qu'un reflet du style sculptural de toute cette contrée.

Mais si nous traversons l'Archipel et passons en Grèce propre, nous n'y observerons pas entre les monnaies les plus archaïques d'Athènes, d'Eubée, de Corinthe et celles d'Asie-Mineure, un contraste frappant : dans ces pays, le monnayage est plus tardif, souvent, et surtout plus monotone; l'art monétaire y est peu imaginatif; à Egine,



MONNAIE DE MACÉDOINE.
BOUQUETIN.



MONNAIE D'ACANTHE (MACÉDOINE).
LION ET TAUREAU.



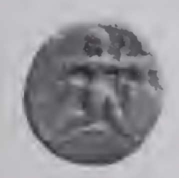
MONNAIE MACÉDONIENNE.

où les émissions sont abondantes, le type de la tortue reste si régulièrement nu et simplifié, qu'il échappe à l'art; à vrai dire, les cités foncièrement doriennes n'ont ouvert que peu d'ateliers monétaires au VI[e] siècle. L'Athéna des tétradrachmes archaïques d'Athènes rappelle l'art ionien, ce qui est naturel, mais on peut en dire autant des premiers Pégases de Corinthe. Est-ce pénurie d'ateliers ou d'artistes? est ce indifférence? Je ne sais. Mais, au VI[e] siècle, il n'y a pas d'art monétaire péloponnésien : les cités doriennes du Péloponnèse ne réagissent pas contre le style monétaire ionien, mais ont plutôt tendance à se laisser envahir par lui, lorsqu'elles battent monnaie.

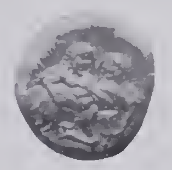
Au sud du Péloponnèse, l'art ionien rayonne aussi. Car, si la Crète

n'ouvre pas d'atelier monétaire avant le ve siècle, Rhodes et Chypre sont des foyers ardents de l'ionisme, et la Cyrénaïque, dont les princes restent en relations étroites avec les tyrans de Samos, émet en plein vi^e siècle des tétradrachmes d'argent, dont le style décoratif et facile rappelle beaucoup celui des premières monnaies de l'Asie-Mineure. Nous devons donc conclure que presque tout l'art monétaire du vi^e siècle, dans le bassin oriental de la Méditerranée, reçoit l'empreinte profonde du style ionien.

Toutefois, de 520 à 480, fleurit dans l'une de ces régions un autre style monétaire, très original, très âpre, très savoureux, qui diffère autant des mollesses de l'ionisme que de la forte sévérité dorienne : cette région, c'est la Macédoine. A cette époque, elle vit d'une existence obscure et troublée. La fine culture hellénique, qui s'épanouit à Milet, à Chios, à Athènes, n'y a point pénétré. Ce pays montagneux et en partie sauvage abrite pourtant des tribus purement grecques et qui, plus



MONNAIE DE LÉTÉ.
SATYRE POURSUIVANT UNE FEMME.



MONNAIE DES ORRESKIENS.
CENTAURE ENLEVANT UNE FEMME.

tard, joueront un rôle illustre dans l'histoire. L'art monétaire d'Ægé, de Thasos et de toute la Chalcidique, cet art dont les fameuses pièces des Orreskiens, des Edoniens, des Derroniens et des Bisaltes, au ve siècle, nous donnent la forme la plus caractéristique, diffère de tout l'art ionien : il ne s'en rapprocherait que par certain aspect oriental qu'en ont quelquefois les œuvres les plus complexes ; mais par sa brutalité héroïque, par sa lourdeur souvent sauvage et parfois puissante, par son amour extraordinaire du mouvement, par son goût décoratif qui évoque à la fois les complications de l'art mycénien dans le passé, et la richesse de l'art sassanide dans l'avenir, cet art monétaire de la Macédoine tranche de la façon la plus curieuse sur le fond précieux et pur de l'archaïsme ionien. Il y a donc autre chose, dans la race hellénique, à la fin du vi^e siècle, que l'art ionien.

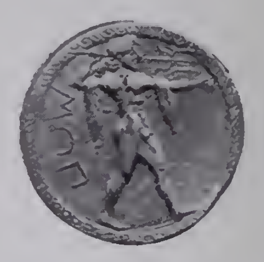
Mais à la fin du vi^e siècle, l'art monétaire éclot aussi dans les provinces occidentales du monde grec pour y épanouir, dès la première partie du ve siècle, une merveilleuse floraison. Or, il est de toute évidence que les premières émissions de la Grande-Grèce et de la Sicile échappent à l'influence de l'ionisme. Sans doute, comme les ateliers monétaires occidentaux se sont ouverts plus tard que ceux d'Asie-

Mineure — rarement avant 520, je le crois, — la comparaison entre eux ne saurait être tout à fait symétrique : toutefois, contentons-nous de choisir comme exemples les premières pièces à revers incus de Tarente, de Métaponte, de Siris et Pixus, de Sybaris, de Posidonie, de Crotone, de Caulonia et de Zancle, en Sicile, puis les quelques pièces de Naxos, d'Himère, de Ségeste et de Syracuse, certainement attribuables au VIᵉ siècle. Ces pièces ont dans leur ensemble deux caractères très

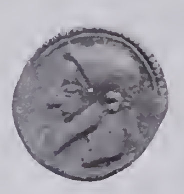



MÉTAPONTE. ÉPI.


CAULONIA. APOLLON.


POSIDONIE. POSEIDON.

nets : une beauté décorative simple et heureuse et une fermeté rare dans le dessin et le modelé des types, plutôt sévères quoique sans rudesse excessive, sobres de mouvements, quoique sans hiératisme. Il y a une telle dissemblance entre l'art monétaire occidental et celui de l'Ionie, que la technique des ateliers diffère autant que le style des médailles. Reconnaissons même que, malgré le retard des ateliers d'Italie sur ceux d'Asie et de Grèce, la monnaie apparaît dès le VIᵉ siècle à Tarente, à


SICILE, NAXOS. TÊTE DE DIONYSOS.


SYRACUSE. QUADRIGE DE COURSE.

Métaponte, à Posidonie, avec un style d'une pureté que l'Ionie n'a jamais connue.

Voilà donc les trois grands groupes de l'art monétaire au VIᵉ siècle : le groupe ionien, de beaucoup le plus large, et qui reflète le style de la statuaire ionienne, — le groupe macédonien, remarquable par sa fougue brutale et ses complications décoratives, dignes de l'âge mycénien, — enfin le groupe occidental, où le style a plus de tenue en Italie qu'en Sicile, mais où il a partout une noblesse décorative et une simplicité forte qui annoncent déjà les merveilles que produiront au Vᵉ siècle les ateliers de Tarente ou de Syracuse.

II

Ce rapide regard, jeté sur les monnaies grecques du VIe siècle, nous vaut-il une clarté nouvelle sur la division véritable de l'art archaïque en Grèce ? Au premier abord, il semble bien que les partisans de la thèse qu'enseigne M. Pottier trouvent là un argument de plus contre le rôle si souvent attribué aux Doriens dans l'élaboration du style sévère : si l'art monétaire apparaît à peine au VIe siècle dans le Péloponnèse, si, là où il apparaît, il ne diffère de l'art ionien que par une monotonie plus grande et un manque de recherche qui dénote l'indifférence artistique plus qu'un principe de sobriété volontaire, il est probable qu'en cela (comme presque toujours), il suit la statuaire, et il est tentant de conclure que les Doriens du Péloponnèse n'ont pas compté d'artistes avant le Ve siècle, que leur art fragmentaire et pauvre n'est composé que d'éléments ioniens et que, si les rares œuvres sûrement péloponnésiennes du VIe siècle ont un aspect plus austère que les sculptures d'Ionie, c'est simplement qu'elles étaient destinées, par les Ioniens qui les sculptaient, à une clientèle peu raffinée.

Mais le même raisonnement, pour être homogène, devrait nous amener à conclure, en outre, qu'en face de l'art ionien d'Orient, il y a eu, au VIe siècle, dans le monde grec, deux autres arts, très différents de lui, et d'ailleurs très caractérisés : l'art macédonien ou thrace, ou, pour mieux dire, l'art septentrional, et, en second lieu, l'art de la Grande-Grèce et de la Sicile, ou art occidental. L'exploration des reliques de la sculpture archaïque grecque confirme-t-elle ou infirme-t-elle cette autre conclusion ?

A vrai dire, l'art septentrional reste jusqu'ici fort obscur pour nous. La rudesse emportée des monnaies de la Chersonnèse a-t-elle eu son équivalent dans la sculpture ? La Macédoine du VIe siècle nous est trop mal connue pour que nous l'affirmions ou le niions. Sans doute, les entrelacs et autres motifs décoratifs qui compliquent certains fragments de bizarres bas-reliefs du VIe siècle, trouvés dans le nord du monde grec, — par exemple le bas-relief de Samothrace, conservé au Louvre, — nous prouvent qu'il a dû y avoir dans ces régions une sculpture embryonnaire, d'un style comparable à celui des primitives monnaies macédoniennes. Mais cette sculpture s'est-elle développée avant que la fusion des styles, au Ve siècle, en changeât profondément le caractère ? Il est probable que non, et j'en vois tout de suite deux raisons : la première, — la plus sûre, — est l'état de demi-barbarie, de division et d'indigence des peuplades de Thrace et de Macédoine, avant l'invasion perse ; la seconde est que, le style monétaire de ce pays

nous paraissant une survivance déformée du style mycénien, donc la fin, plus que le commencement d'une tradition, il est naturel de n'y trouver qu'un art industriel et décoratif, et non pas une *statuaire*, la statuaire mycénienne ayant à peine commencé d'exister à Mycènes et n'ayant évidemment jamais existé dans ces parties reculées du monde hellénique.

Ce que nous ne trouvons pas en Macédoine, le trouverons-nous dans la Grèce occidentale ? La monnaie archaïque d'Italie et de Sicile différant nettement de la monnaie archaïque ionienne, découvrirons-nous le même contraste entre la statuaire occidentale et celle de l'Ionie ? Ici, les monuments, quoique rares, ne font pas défaut : malgré la dispersion précoce de toute la primitive sculpture de ces colonies grecques, pour laquelle le goût des Romains fut trop vif, il nous reste au moins les métopes de Sélinonte, toujours citées. Leur rudesse sobre et puissante, certes, diffère profondément de l'idéal ionien : au contraire, l'Héraclès vainqueur des Cercopes ressemble beaucoup à l'Apollon des premières monnaies de Caulonia. On a voulu longtemps que l'art sicilien ne fût qu'un reflet de l'art dorien du Péloponnèse : si l'individualité de l'art péloponnésien s'évanouit, en sera-t-il de même de l'art occidental ? Il me semble que l'exemple des métopes de Sélinonte s'y oppose. Devrions-nous donc remplacer le dualisme de l'art ionien et de l'art dorien par celui de l'art oriental et de l'art occidental ? Déjà M. Lechat, dans ses études pénétrantes sur l'art du VIᵉ siècle, tendait à cette conclusion. Plusieurs études récentes ont cherché à rendre à l'art primitif de la Grande-Grèce et de la Sicile cette indépendance qu'on leur a longtemps refusée, et nous voyons que l'étude de l'art monétaire, si particulier dans la Grèce archaïque d'Occident, ajoute un argument de plus en faveur de cette conclusion. Mais, à vrai dire, en ces quelques pages, nous n'avons pu qu'indiquer cette conclusion : il nous faudra toute une étude pour la justifier plus complètement, et par de plus nombreux exemples.

JEAN DE FOVILLE.





Du rôle de l'Angleterre dans l'évolution de l'art gothique


ÉGLISE DE NANTWICH.
FENÊTRE NORD DU CHŒUR.
D'après Sharpe

Longtemps calomnié, parce qu'il était jugé d'après l'époque qui nous sépare de lui, le Moyen-Age commence à être mieux connu, et, parmi les faits que son étude nous découvre, nous sommes frappés de la fréquence et de la multiplicité des rapports internationaux, à une époque où nos ancêtres voyagèrent beaucoup plus et plus souvent que du XVII[e] siècle à nos jours.

Une conséquence de ces rapports internationaux fut la diffusion, au Moyen-Age, autant et plus qu'aujourd'hui, des modes françaises. Je ne reviendrai pas ici sur les études que j'ai consacrées à l'importation du style gothique français en Italie, en Espagne, en Scandinavie, en Orient, ou sur ce que d'autres recherches ont montré de son adoption en Allemagne et en Angleterre.

Mais les mêmes raisons qui facilitèrent l'exportation de notre art ont favorisé l'expansion artistique d'autres nations, et parfois l'importation de leur art chez nous.

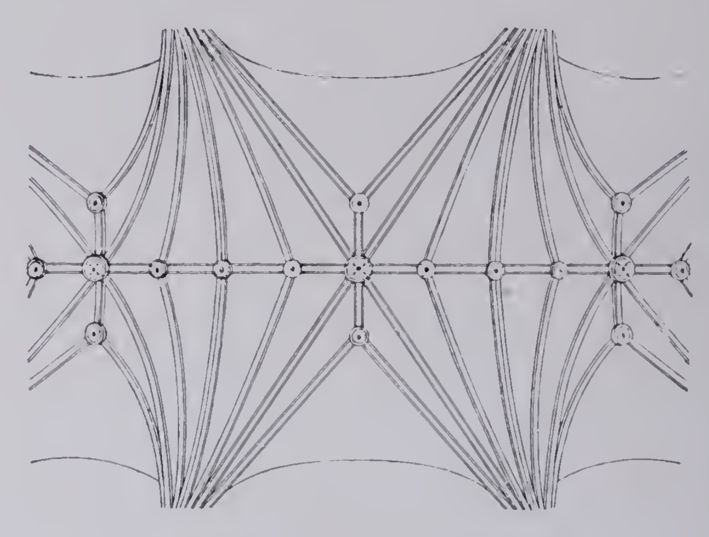
J'ai signalé l'introduction en France, au Moyen-Age, de quelques influences germaniques ou italiennes, et chacun sait quelle fut l'importance des influences orientales; quant à l'influence anglaise, à laquelle nul n'avait songé, elle a été pour nous d'une conséquence extrême, car elle a donné naissance, comme on va le voir, au style flamboyant.

Ce fait n'a rien d'anormal, car l'Angleterre a une histoire artistique qui ressemble à celle des autres peuples européens. Ne soyons pas

dupes du mot « isolement » : il est fort mal trouvé, car la mer facilite les communications, et les îles ont été souvent les lieux les moins isolés, témoins Chypre et Gotland, où convergèrent au Moyen-Age, toutes les nations riveraines de la Méditerranée ou de la Baltique et de l'Océan.

L'Angleterre a donc accueilli l'art romain, puis celui des Barbares et l'influence byzantine, si frappante au VIIe et au VIIIe siècles dans les croix de Bewcastle et d'Hexham. Plus tard, le style roman normand, puis le style gothique français, l'ont conquise, en attendant qu'elle fît une place à la Renaissance italienne, française et flamande.

Inversement, l'Angleterre a exporté son art : il y eut d'abord



CATHÉDRALE DE LINCOLN. — VOUTES DE LA NEF.

l'influence des moines irlandais, depuis saint Colomban. On sait qu'il vint en 590, fonder l'abbaye de Luxeuil, puis fonda celle de Bobbio et acheva sa vie en parcourant, pour les réformer, les monastères de France et de l'Italie du Nord. Le style tout géométrique de l'Irlande s'est acclimaté sur le continent et a fleuri surtout à l'époque carolingienne, chez les miniaturistes de Saint-Gall.

Le même style passa en Norvège, et au XIe siècle, ce furent des missionaires anglo-saxons qui évangélisèrent ce pays. Depuis lors, jusqu'à la fin du XIVe siècle, toute l'architecture de maçonnerie de la Norvège a été anglo-saxonne, à l'époque romane à Throndjem, à Stavanger, à Aker : à l'époque gothique à Stavanger, à Bergen, à Throndjem, où se mêle une légère influence germanique.

Quoique ces faits soient reconnus, il nous restait beaucoup à apprendre sur l'influence artistique de l'Angleterre, spécialement en architecture.

Les Anglo-Normands se sont montrés bons constructeurs dès le XI[e] siècle, et mon confrère et ami M. John Bilson a démontré que les plus anciennes voûtes d'ogives que l'on puisse citer actuellement sont à la cathédrale de Durham.

Depuis cette époque, les Anglais n'ont cessé de construire, de voyager, de conquérir et, s'ils n'avaient pas créé, puis exporté comme d'autres peuples, des formes spéciales d'art, ce serait là un phénomène qui tiendrait du prodige.



CATHÉDRALE D'ELY. — DÉTAIL DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE.

Pour les arts mineurs, l'Angleterre s'est trouvée favorisée tout comme la Flandre, à qui les carrières de pierre de Tournai, les chênes du Hainaut, les cuivres de la vallée de la Meuse et la laine, fournirent la matière première de tant d'objets, que les cours d'eau et la mer ont permis de porter au loin. L'Angleterre avait en abondance les métaux, spécialement l'étain et l'argent, les matières textiles et l'albâtre.

On a trop peu étudié ses exportations d'objets de métal. Une fabrication jadis importante, celle des coupes de madre (*mazers*), a été l'objet d'une étude de M. W. Saint-John Hope en 1887, mais il ne semble pas que les curieux du continent se soient préoccupés de l'origine anglaise de ces objets, qui figurent dans beaucoup de collections et de trésors.

Bien plus nombreux dans tout l'ouest et le centre de l'Europe, sont

les petits bas-reliefs d'albâtre du xve siècle importés d'Angleterre; mais leur origine fut longtemps méconnue, au point qu'en 1882, Victor Gay pouvait écrire dans son *Glossaire archéologique :* « Entre les années 1360 et 1400, il a existé, en un endroit que je ne suis point en mesure de préciser, mais que je soupçonne au pied du Jura et dans les environs de Saint-Claude, des ateliers de sculpture en albâtre, d'où sont sortis une prodigieuse quantité de retables d'autels...; leur diffusion à l'époque précitée, dans toutes les provinces, semble même un obstacle à la recherche de leur origine, mais on doit les supposer faites dans un lieu unique et voisin des carrières d'albâtre, dont le nombre est, en France, assez restreint... Faut-il reconnaître là les produits d'un atelier monastique... Je n'oserais l'affirmer, et je me contente d'appeler l'attention sur une recherche digne de la sollicitude des archéologues. »

En 1901, le regretté abbé Bouillet entreprit, dans le *Bulletin Monumental*, un travail étendu sur *la Fabrication industrielle des retables en albâtre*. Il avait assumé la tâche un peu illusoire de faire un corpus de ces innombrables monuments. Il lui eût été, semble-t-il, plus aisé de découvrir leur origine, mais voici à quelles constatations et à quelles conclusions aboutirent ses consultations et ses recherches : « S'il paraît difficile de contester la communauté d'origine des monuments qui nous occupent, il est beaucoup moins facile de déterminer le lieu de leur fabrication. Tout ce qu'on peut dire avec quelque certitude, c'est qu'il devait se trouver à proximité d'un gisement d'albâtre... Mais, tandis que le catalogue du musée de Cluny assigne aux nombreux panneaux que possède ce musée une origine française, le regretté Darcel les croyait flamands. Louis Courajod, ainsi que M. Destrée, conservateur du musée des Arts décoratifs à Bruxelles, pensent qu'ils doivent être d'origine italienne. Leur lieu d'origine, je pensais devoir le chercher aux environs de Poligny. Comme j'ai reçu l'assurance que l'albâtre de Saint-Lothaire était bien différent, par sa qualité et sa couleur, de celui qui a été mis en œuvre par les artistes du Moyen-Age, j'avais renoncé à cette opinion. On a trouvé de l'albâtre aux environs de Lagny (Seine-et-Marne). Est-ce de ce côté qu'il faut chercher ? J'ai voulu soulever la question. A d'autres plus heureux que moi de la résoudre. » Et ces autres, il ne les aidait certes pas en proclamant comme l'unique constatation dont il fût sûr, « le caractère certainement flamand de ces sculptures » (p. 49 à 51).

Et cependant, dès 1853, M. Edw. Richardson avait publié dans l'*Archaeological Journal* de Londres, une étude sérieuse sur les sculptures d'albâtre anglaises.

Depuis lors, en 1904, M. Saint-John Hope a considérablement augmenté et précisé nos connaissances sur ce sujet, dans deux mémoires

d'un haut intérêt, et dès 1902 M. A. de Beaurepaire a fait connaître un document concernant l'achat d'albâtre fait en Angleterre en 1414, pour l'abbaye de Fécamp. Ce document a été commenté à nouveau en 1907 par M. John Bilson.

Il ne s'agit de rien moins que d'un voyage fait en Angleterre par le célèbre maître d'œuvres Alexandre de Berneval, qui allait, au retour, prendre la direction des travaux de Saint-Ouen de Rouen et y introduire le style flamboyant.

Inversement, en 1408, trois sculpteurs d'albâtre anglais avaient exécuté le tombeau du duc Jean de Bretagne et étaient venus le monter eux-mêmes dans la cathédrale de Nantes. Rymer a publié le sauf-conduit que leur délivra, à cette occasion, le roi Henry IV.



ÉGLISE DE BEVERLEY.
DÉTAIL DE LA CLOTURE DU CHŒUR.

Il se pourrait qu'une influence anglaise se soit exercée en France dès avant le XIVe siècle. A Limoges, un monument funéraire dans le style de la fin du XIIIe siècle, connu sous le nom de *Bon mariage*, figure deux époux couchés côte à côte et la main dans la main : cet exemple, unique en France, est conforme à un type usuel en Angleterre; il ne serait donc pas invraisemblable de l'attribuer à l'influence anglaise ; on peut en dire autant de deux détails d'architecture de la cathédrale d'Amiens et de Saint-Urbain de Troyes, dont il va être question, mais ces cas sont isolés et très exceptionnels avant 1380.

L'importation de l'art anglais se produit chez nous à la fin du XIVe siècle, exactement comme s'était produite antérieurement celle de l'art normand en Angleterre et comme devait se produire plus tard celle de l'art italien. C'est-à-dire que des essais plus ou moins isolés ont précédé l'adoption complète et générale, et il y eut en France quatre sortes d'importation d'art anglais : les albâtres sculptés, les broderies, la miniature et les formes architecturales.

On vient de parler des albâtres; l'importation des broderies et des

miniatures a fait l'objet d'études plus récentes, auxquelles je me bornerai à renvoyer comme à celles dont la sculpture d'albâtre a fait l'objet.

L'influence de la miniature anglaise a déterminé, dès le début du XIVe siècle, une école anglo-flamande dont l'action fut considérable en France et à Paris même : c'est ce que vient de démontrer, dans un livre excellent, le comte Georges de Vitzsthum. En même temps, dans le catalogue de la collection Martin Le Roy, M. J.-J. Marquet de Vasselot attirait l'attention sur l'importation des broderies anglaises au XIVe siècle; elles ont, comme la miniature, exercé une influence que n'a pas eu la sculpture d'albâtre. Pourquoi celle-ci ne fit-elle pas école ? On pourrait en accuser sa médiocrité s'il n'était évident qu'elle plaisait, puisqu'on l'achetait. La raison serait plutôt le manque de matière première similaire en France. Toujours est-il qu'à partir de la fin du XVe siècle, ce fut du style flamand que s'inspira la sculpture française.

Dans l'architecture, au contraire, ce fut l'Angleterre qui nous fournit tous les éléments du style flamboyant, ainsi qu'il est facile de le constater par la confrontation et la chronologie respective des formes qui constituent les caractère de ce style. Les caractères du style flamboyant sont la voûte à tiercerons, l'arc en accolade, l'arc en anse de panier, les fenestrages et balustrades découpés de formes onduleuses et capricieuses, dont l'aspect général a donné au style son nom imagé ; les supports dépourvus de chapiteaux ou ayant un chapiteau bas, compris comme une frise annulaire ; enfin, un certain système d'ornementation, où les pénétrations sont multiplées, et où des contre-courbes viennent s'opposer à toutes les courbes.

La voûte à croisée d'ogives, dont le plus ancien exemple connu et subsistant est en Angleterre, avait été le principal élément générateur du style gothique. En France, du XIIe siècle à l'extrême-fin du XVe, elle fut généralement simple, composée de deux arcs en croix, quelquefois sexpartite ou formée d'une croisée de trois arcs, et rarement plus compliquée. Parmi les complications, l'une des plus rares est la voûte à liernes, usitée au XIIe siecle dans le sud-ouest, la Picardie et l'Angleterre et dans les pays du Nord au XIIIe.

Les liernes sont des arcs perpendiculaires aux ogives et joignant leurs clefs à celles des formerets et des doubleaux. Ces arcs n'ont d'autre utilité que de servir de couvre-joints et n'ont, en conséquence, de raison d'être que dans les voûtes où les assises des divers quartiers ne sont pas parallèles, comme dans l'École française, mais forment une série d'angles à leur rencontre, comme en Anjou et en Angleterre.

Les voûtes gothiques primitives ou archaïques sont bombées, ce qui donne aux liernes une flèche suffisante pour assurer leur solidité: Dans les voûtes mieux tracées, le formeret s'élève à la hauteur des



ÉGLISE DE BEVERLEY. — DÉTAIL DU TOMBEAU DE LADY ELEANOR PERCY.

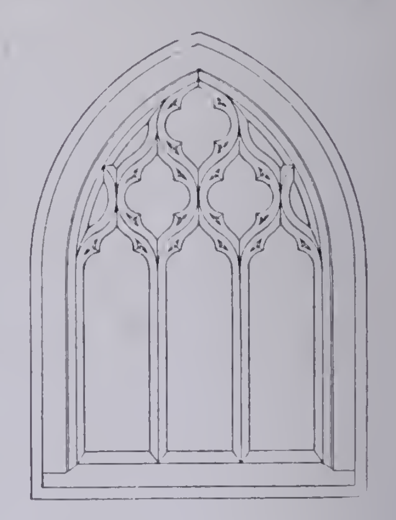
autres arcs, ce qui permet d'ouvrir des fenêtres jusque sous les voûtes. Dès lors, la lierne manque de flèche et de solidité, et c'est pour la soutenir qu'on imagine les tiercerons, arcs qui partent de la retombée commune pour venir se rencontrer à mi-longueur des liernes, transformant le tracé en croix de la voûte d'ogives en un tracé étoilé. La France, exception faite pour le sud-ouest, avait renoncé aux liernes et n'eut pas besoin de tiercerons : en Angleterre, au contraire, on les trouve dès le début du XIIIe siècle et ce membre d'architecture semble bien d'origine anglaise : *is fecit cui prodest*. C'est ce qu'a parfaitement établi notre maître à tous dans l'histoire de la construction, Viollet-le-Duc, en une page trop peu remarquée de son *Dictionnaire*.



ÉGLISE DE HOUDEN,
FENÊTRE DE BAS-CÔTÉ.
Dessin de John Bilson

L'exemple qu'il y présente appartient à la cathédrale d'Ely. Toute cette église fut voûtée suivant ce système, de 1234 à 1252, puis de 1322 à 1336. Les voûtes de la cathédrale de Lincoln sont semblables et sans doute antérieures, celles de la nef achevées en 1237 ; celles du chœur élevées de 1256 à 1280 ; celles de l'église de Pershore datent seulement de 1233 à 1239.

C'est un peu avant 1270 que fut construite à la cathédrale d'Amiens la voûte centrale du transept à liernes et tiercerons, exemple sans précédent en France et qui ne fit pas école, tandis qu'en Angleterre la voûte à liernes et à tiercerons restait dans la première moitié du XIVe siècle la forme usuelle, bientôt supplantée par des armatures encore plus compliquées.

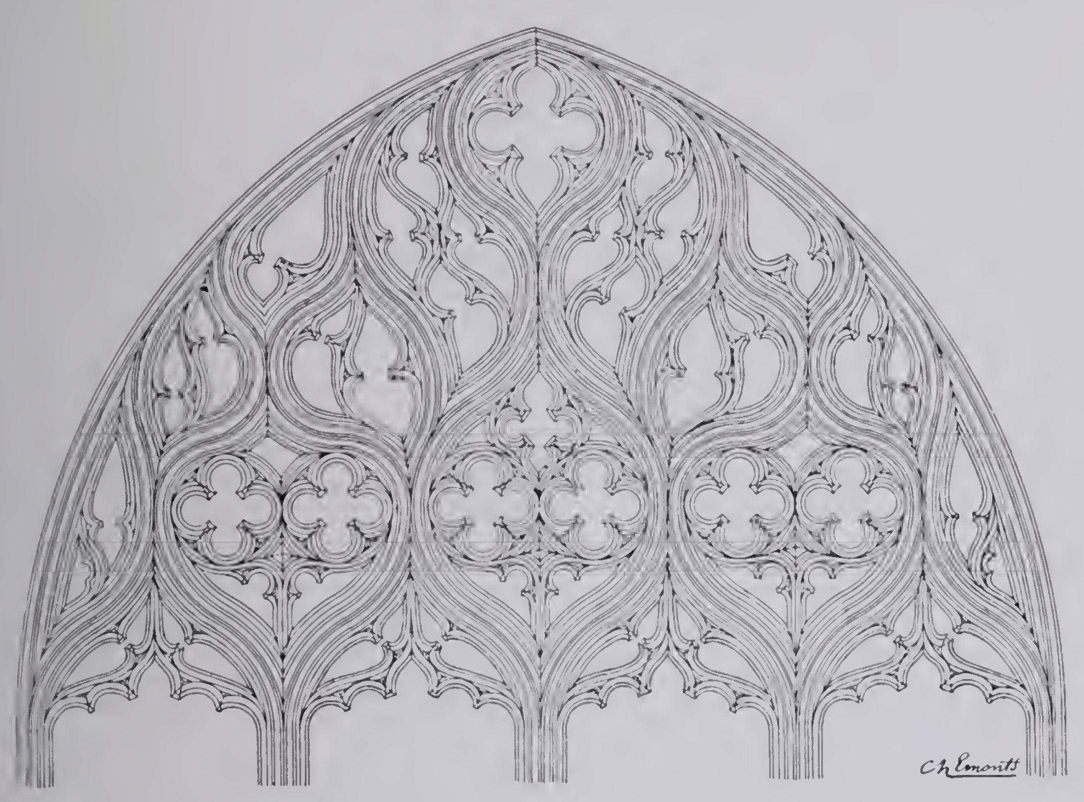


FENÊTRE DU VESTIAIRE
DE MERTON COLLEGE, OXFORD.
(Bulletin Monumental.)

En France, il fallut attendre 1375 pour voir s'élever une autre voûte à tiercerons, toujours à la cathédrale d'Amiens, sur la chapelle Saint-Jean-Baptiste, et il fallut attendre la fin du XVe, sinon le XVIe siècle pour voir construire des voûtes comme celle du transept des neuf autels de la cathédrale de Durham, élevé de 1242 à 1280, où quatre paires d'ogives divergentes viennent se souder à un cercle formant clef ouverte. L'accolade est le résultat du système décoratif qui oppose des contre-courbes aux courbes. Deux contre-

courbes, qui se rencontrent pour former une pointe terminale, s'opposent à l'arc ou aux deux arcs de cercle d'un cintre ou d'un cintre brisé et couronnent son sommet d'une sorte de triangle évidé. La pointe de l'accolade se couronne très souvent d'un fleuron.

L'accolade est chez nous un caractère absolu du style flamboyant, et permet d'attribuer presque à coup sûr un bâtiment à ce style. J'ai toutefois rencontré, dès la fin du XIIIe siècle, une arcature en accolade à Saint-Urbain de Troyes. Tandis que cet exemple reste unique et



ÉGLISE DE BEVERLEY. — DÉTAIL DE LA CLÔTURE DU CHŒUR.
(*Bulletin Monumental*.)

isolé pendant un siècle, l'Angleterre adopte la même forme à la même époque et ne cesse de l'employer. L'accolade y caractérise surtout le XIVe siècle, alors que chez nous elle indique presque à coup sûr le XVe ou XVIe.

Un des plus anciens exemples de cette forme bizarre se voit près de Northampton, autour du fût d'une croix monumentale, élevée de 1291 à 1294, en mémoire de la reine Éléonore. Depuis lors, les témoignages de son emploi usuel abondent : citons, à la cathédrale de Wells, le tombeau de Guillaume de la Marche, mort en 1302 ; à Cantorbery, la clôture de chœur, élevée en 1304 par les soins du prieur Eastry ; à Wells, la tour centrale, que l'on couvrait en 1321, et la chapelle de la

Vierge, désignée en 1326 comme récemment achevée ; les fenêtres de celle de Lichfield, commencée par l'évêque Walter Langton (1296 à 1322); à Ely, la chapelle de la Vierge, commencée en 1321, et la rotonde de la croisée, élevée de 1322 à 1335 ; à la collégiale de Beverley, la clôture du fond du chœur, achevée et payée le 21 août 1334, et les arcatures intérieures du bas-côté nord de la nef, exécutées entre 1308 et 1320; à la cathédrale d'Exeter, les stalles, de 1308 à 1327.

Sur les tombeaux, monuments de date à peu près certaine, l'accolade est d'usage général depuis le début du XIVe siècle.

Citons, à Wells, ceux du doyen Husee, mort en 1305, et de l'évêque Jean de Drokensford, mort en 1329 ; à Westminster, celui d'Aimeri de Valence, mort en 1323; à Saint-David's, celui de l'évêque Gower, mort en 1328 ; à Douglas, celui de Sir James Douglas, mort en 1331 ; à Winchelsea, celui de Gervaise Alard qui était, en 1307, amiral des Cinq Ports ; à Tewkesbury, les grands monuments de Hugues le Dépensier (1349) et Guy de Brienne.

Un des plus beaux parmi ces monuments est l'imposante tombe de lady Eleonor Percy, dans la collégiale de Beverley ; les détails de la statuaire, dont quelques-uns sont exquis, appartiennent à un style voisin de l'art français ; les feuillages sont de beaucoup en avance ; l'accolade règne partout. Ce monument, commencé vers 1328, date de la mort de lady Eleanor, ne fut achevé que lentement, car on y trouve le blason écartelé de France et d'Angleterre, adopté seulement en 1340.

Le fenestrage flamboyant, que les Anglais nomment *flowing tracery*, a des tracés onduleux qui ont suggéré le nom du style. Au lieu des trèfles et quatrefeuilles arrondis du XIIIe ou à lobes aigus du XIVe siècle, on assemble, dans les tympans des fenêtres et arcatures et dans les balustrades, deux sortes d'ellipses aiguës redentées à l'intérieur. L'une, verticale, s'appelle *soufflet ;* l'autre, qui ondule en forme de virgule ou de strigile, se nomme *mouchette*.

En Angleterre, au début du XIVe siècle, les fenestrages de l'église de Howden, près York, permettent de suivre la formation de ces tracés en apparence si capricieux.

Dans les bas-côtés, le remplage inspiré de la cathédrale d'York, imitant sans doute en cela celle d'Amiens, se compose de quatrefeuilles juxtaposés, mais comme ils laissent entre eux des triangles d'un effet peu heureux, on a donné au lobe supérieur du quatrefeuille central un tracé aigu qui suit la pointe de la fenêtre, et à son lobe inférieur un tracé en accolade qui épouse la forme extérieure des quatrefeuilles latéraux. Le quatrefeuille est donc devenu un véritable soufflet et, un peu plus tard, vers 1310, dans les fenêtres hautes de la même église, le système



Phot. des *Monuments historiques.*

FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN.

est généralisé. Le tracé de ces soufflets entraîne le tracé en accolade des petits arcs des formes du fenestrage, et détermine deux mouchettes sous l'intrados de l'arc de la fenêtre. Le système du fenestrage flamboyant est donc créé et, en 1311, nous le voyons franchement appliqué aux fenêtres du vestiaire de Merton College, à Oxford. L'église franciscaine de Reading, qui était en cours de construction la même année, a aussi de ces fenestrages, ainsi que la chapelle de la Vierge de Saint-Albans, achevée avant 1320, la grande fenêtre du chœur de Selby, commencée vers 1280 et vitrée à coup sûr avant 1340, puisque les armes d'Angleterre qui figurent sur ses vitraux sont du type ancien : la chapelle du prieur d'Ely, élevée de 1321 à 1341.

Le système est général dans l'église de Patrington (Yorkshire), antérieure à la peste de 1349, dans la nef de la cathédrale d'Exeter, bâtie de 1308 à 1338, et l'armature absolument flamboyante de la rose dite « œil de l'évêque » (*bishop's eye*), à Lincoln, date de 1320 à 1340.

Quels sont les plus anciens exemples de remplages flamboyants en France ? Il n'est pas aisé de le déterminer, car le mélange précoce ou archaïque des formes flamboyantes aux formes du XIVe siècle est fréquent, et l'introduction, comme celle de la voûte à tiercerons, procède peut-être plus du caprice que de la logique qui apparaît si nettement à Howden. C'est encore le signe d'un emprunt. Les dates, du reste, marquent le même écart que pour l'accolade.

Dans les chapelles du pourtour du chœur de la cathédrale de Narbonne, certains fenestrages ont des tracés du XIIIe siècle ; d'autres sont flamboyants, et généralement les formes des deux périodes se combinent.

Nous savons que le chœur de la cathédrale de Narbonne, commencé en 1272, fut livré au culte en 1332, vingt et un an après l'exécution des remplages flamboyants de Merton College, mais les chapelles qui nous occupent étaient alors loin d'être achevées : c'est seulement le 15 août 1381 que furent consacrées celles de la Vierge et de Saint-Martin. Il y a plus : une bulle d'Eugène IV du 23 août 1436 accorde des indulgences pour la réparation de l'église à demi-ruinée par les tremblements de terre. Et ce n'est pas tout : en 1691, les meneaux de la chapelle Saint-Michel furent réparés par des maçons de Narbonne, de qui l'on conserve les noms et les comptes.

A la cathédrale de Rouen, le haut de la façade présente de singulières baies à remplages ajourés ou aveugles, dont les tracés mêlent les formes flamboyantes à quelques traditions du XIVe siècle. Ils ont surtout la particularité de différer du système de composition usuel en France et de présenter des agencements habituels à l'Angleterre.

La composition générale confirme cette remarque : la façade est

décorée de trois rangs d'arcatures à pignons où s'alignent des statues. Il n'y a là rien qui rappelle les traditions françaises, mais, au contraire, la similitude de cette façade avec les façades antérieures de Wells, de Salisbury et de Lichfield est frappante. Or, la date de ces travaux est connue par les délibérations du chapitre de Rouen : il commencèrent vers 1370, date où l'on discutait sur la conservation des tourelles du XIIIe siècle auxquelles ils se rattachent et, en 1407, on payait une partie de la sculpture.

A la cathédrale d'Amiens, les remplages flamboyants, encore mitigés de formes du XIVe siècle, apparaissent dans les fenêtres et les dais de la chapelle Saint-Jean-Baptiste ajoutée à la cathédrale par le cardinal de La Grange, devenu évêque d'Amiens en 1373, mort en 1375. Ici comme à Rouen, il y a d'autres anglicismes : les meneaux sont coupés de ces traverses fréquentes en Normandie et en Angleterre, et qui existent dans une autre église picarde, celle de Douriez, qu'un texte peu postérieur à la construction nous dit être de dessin anglais.

A la chapelle de Vincennes, commencée en 1380, le style flamboyant n'apparaît pas encore dans l'abside.

J'arrive aux particularités des supports flamboyants : le chapiteau bas, en forme de frise annulaire, épannelée en quart de rond, apparaît chez nous à la fin du XIVe siècle ; un siècle plus tôt, on le trouve en Angleterre, à la salle capitulaire de Wells par exemple, et le germe de ce type se trouverait sans doute dans le chapiteau gothique normand importé en Angleterre. Au XIVe siècle, alors que le chapiteau français est le plus souvent surélevé et évasé, garni de bouquets espacés, le chapiteau anglais est bas, profilé en quart de rond et couvert d'une masse compacte de feuillage. Ainsi se trouve-t-il à Beverley, à Patrington, à la chapelle de la Vierge d'Ely, et dès lors il est semblable au chapiteau français du XVe siècle.

Le type des feuillages anglais du XIVe siècle est, d'une façon générale, analogue à notre décoration végétale du XVe.

Quant au jeu des pénétrations de moulures, c'est une mode que l'on trouve également en Angleterre bien plus tôt que chez nous : la façon dont, au bas-côté nord du sanctuaire de Sainte-Marie de Beverley, les ogives traversent les formerets, indiquerait chez nous le XVe siècle, tout comme les fenestrages, les bases, le portail en accolade et la plupart des chapiteaux de cette chapelle. Or, on sait qu'elle était achevée avant 1349.

J'ai laissé de côté la comparaison des supports sans chapiteaux, des bases et des tracés d'arcs autres que l'accolade, parce qu'il y a dans ces caractères moins d'antériorité évidente ou moins d'analogie indiscutable, mais l'examen comparé des corps de moulures en France et en Angle-

terre montrerait les mêmes ressemblances et la même antériorité que les éléments analysés plus haut.

Est-ce à dire que l'architecture française du XV[e] siècle soit identique à celle de l'Angleterre au XIV[e] ? Il s'en faut de beaucoup : elle y



Phot. des *Monuments historiques.*

CHAPELLE DE VINCENNES.

ressemble moins que l'art roman anglais au roman normand et à peu près autant que la Renaissance italienne à l'Antique, ou la Renaissance française à l'italienne : en architecture comme en cuisine, on peut, avec des éléments identiques, composer des œuvres de saveur et de mérite très divers.

Nous allons voir, d'ailleurs, que les constatations que l'on peut faire en France ont leur corollaire dans d'autres pays.

Selon les archéologues les plus autorisés de l'Espagne, D. Vincente

Lamperez y Romea et D. Enrique Serrano Fatigati, l'Espagne aurait subi dès le XIIIe siècle l'influence de l'architecture anglaise dans le triforium de la cathédrale de Cuenca, et il est certain que cette charmante et curieuse église n'a pu emprunter qu'à l'Angleterre ou à la Normandie la disposition de ses fenêtres hautes.

Elles s'ouvrent, en effet, au fond d'une galerie qui passe derrière les retombées des voûtes et qui a, du côté de l'église, sous les formerets, un second fenestrage pareil à celui de l'extérieur, mais sans vitre. C'est ce qui se voit à la cathédrale de Lincoln, comme à celle de Coutances et dans un certain nombre d'églises normandes et anglo-normandes.

D. Enrique Serrano Fatigati relève aussi l'influence anglaise en Castille, dans les constructions du règne de Henri III (1379-1406) et de la reine Catherine de Lancastre, notamment au cloître de Santa Maria de Nieva, qui porte leurs armoiries.

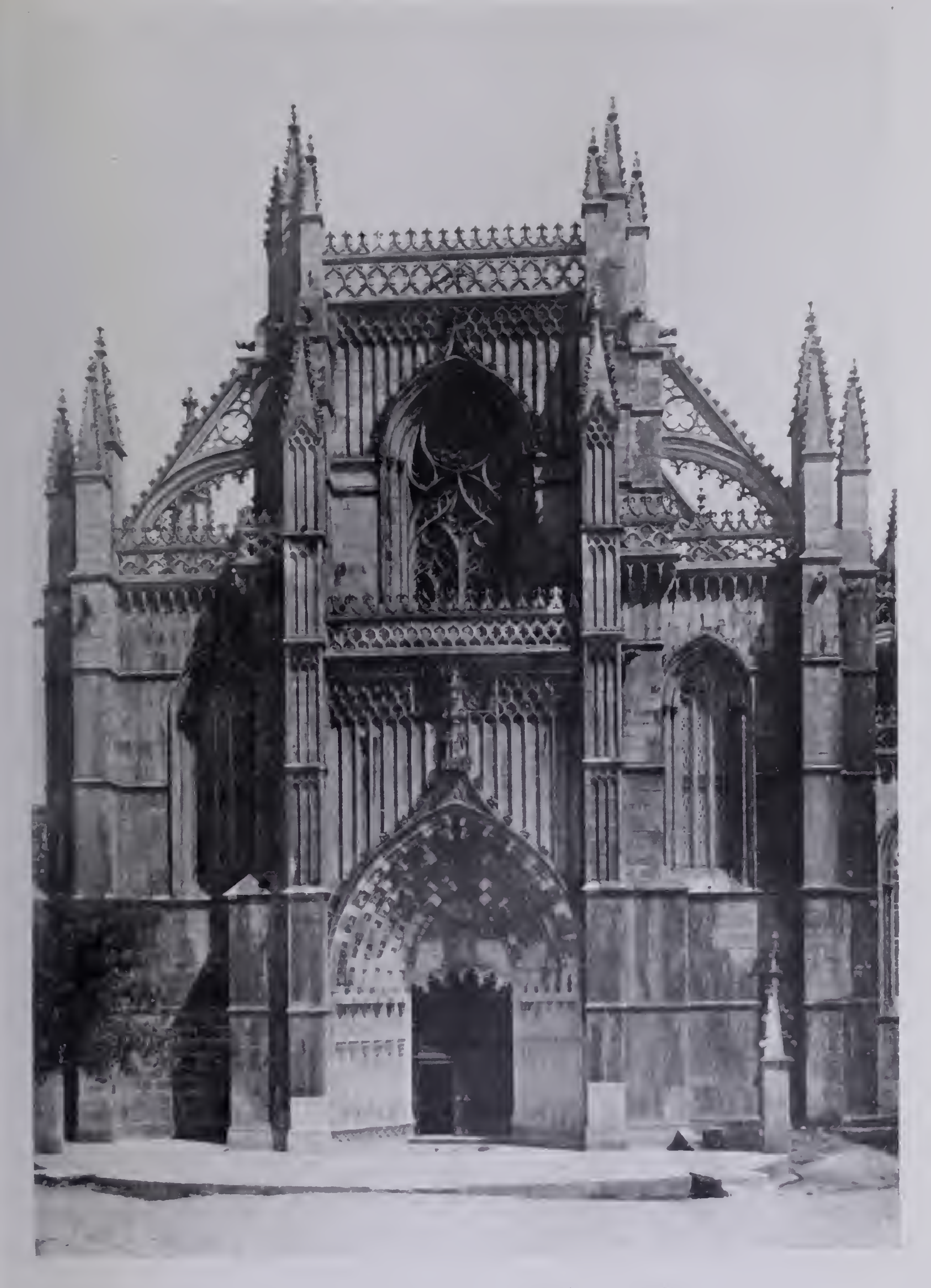
On peut ajouter que les salles capitulaires d'un certain nombre de cathédrales ou de monastères semblent inspirées par une influence britannique : les salles capitulaires en rotonde sont très particulières à l'Angleterre. M. John Bilson leur a consacré une étude. En Espagne, une série de chapitres ont le plan carré avec voûtes tracées en rotonde et raccordées aux angles du carré par des trompillons, selon un procédé fréquent dans l'architecture gothique de l'Anjou, qui fut introduite en Espagne, dans l'abbaye de Las Huelgas, sous le règne d'Alphonse VIII et d'Aliénor, fille de Henri II Plantagenet.

Faut-il attribuer ces salles capitulaires à l'influence anglaise ou angevine, ou à la rencontre des deux ? Quoi qu'il en soit, on peut citer, comme répondant au type indiqué, celles de Salamanque, Burgos et Pampelune.

L'influence anglaise se fait sentir en Espagne dans quelques statues funéraires. A la fin du XIIIe siècle, on sculpta celle du roi Ordoño II (914), à la cathédrale de Léon, dans l'attitude de tirer l'épée du fourreau, et à Roncevaux, une statue funéraire du XIVe siècle, signalée en 1897 par M. Marquet de Vasselot, a les jambes croisées. Ces deux poses sont spéciales aux œuvres des tombiers anglais, qui ont volontiers donné des attitudes dramatiques à leurs statues, à l'inverse de ce qui se faisait chez nous.

En Portugal, le style flamboyant apparaît dans l'église dominicaine de Batalha, où il se mêle à l'architecture du XIVe siècle. C'est en 1388 que le monastère fut fondé par le roi Jean Ier et la reine Philippe de Lancastre. Le style flamboyant y apparaît avec des tracés tout à fait anglais dans certains fenestrages et à la façade.

Dans l'île de Chypre, la magnifique abbaye de Lapaïs, de l'ordre de Prémontré, appartient, sauf l'église du XIIIe siècle, au règne de Hugues IV



FAÇADE DE L'ÉGLISE DE BATALHA (PORTUGAL).

(1324-1339). Son style gothique rappelle surtout le midi de la France ; cependant, des chapiteaux de profil convexe, formés de masses compactes de feuillages, rappellent l'art anglais, et il y a plus, les deux salles basses, sous le réfectoire, ressemblent tellement, dans l'ensemble



SAINTE-MARIE DE BEVERLEY. — CHAPELLE DU NORD-EST.

et dans le détail, à celle de l'ancien Hôtel-Dieu d'York, que l'on prendrait aisément l'une pour l'autre.

Quant au style flamboyant, rare en Chypre, il y apparaît d'abord dans les petites roses qui surmontent un portail dans le style du XIV[e] siècle, à Saint-Nicolas de Nicosie. Or, cette église appartenait aux chevaliers de Saint-Thomas de Cantorbery.

A Rhodes, près du port, la petite église, aujourd'hui mosquée Sainte-Catherine, appartient au style du XIV[e] siècle, mais elle a des

meneaux flamboyants qui ont été dessinés par Rottiers. C'était l'église des chevaliers de la langue d'Angleterre.

On voit donc que l'importation en France des formes de l'architecture anglaise à la fin du XIVe siècle n'est pas un fait isolé ou anormal.

On sait qu'au début de la période gothique, la France avait fourni des modèles et des artistes à tout le monde chrétien, et spécialement à l'Angleterre, où Guillaume de Sens éleva, sur le modèle de la cathédrale de cette ville, le chœur de celle de Cantorbery en 1192; tandis que les moines de Cîteaux construisaient à Roche (Yorkshire) une église bourguignonne. Partout ailleurs au XIIIe siècle, le style gothique normand, avec ses formes lisses, sèches et arrondies, suit la voie dans laquelle l'art roman normand l'avait précédé. Mais, plus encore que le roman, le gothique normand installé en Angleterre y prit un caractère particulier : dès le XIIIe siècle, les cathédrales de Salisbury et de Wells et l'abbatiale de Westminster en témoignent.

Les styles ressemblent aux langues et suivent souvent les mêmes vicissitudes. Les mots français qui sont entrés pour deux tiers dans la composition de la langue anglaise y ont subi des déformations et nous avons trop souvent le mauvais goût de les reprendre ainsi déformés, pour les faire rentrer dans le français, sans reconnaître toujours notre bien : le verbe *estouper* est ainsi devenu *stopper* pour les tailleurs et les couturières.

On vient de voir que l'architecture française s'est pareillement enrichie d'éléments qui sont des modifications introduites par le goût anglais dans un style d'origine française.

La guerre de Cent Ans amena, en effet, un double phénomène en ruinant la France et son influence : les étrangers, Anglais, Allemands, Espagnols, Portugais, Italiens, apprennent à se passer de nous et donnent au style gothique des formes originales qui l'éloignent de ses sources françaises; quant à la France, elle s'éprend d'exotisme; à la fin du XIVe siècle, les grands seigneurs protecteurs des arts sont devenus plus que leurs pères curieux de « choses estranges » : Jean de Berri fait faire en Italie, pour l'abbaye de Poissy, le retable qui est au Louvre; il fait venir à Bicêtre des marqueteurs siennois; à Poitiers, des potiers de Valence; en Berri, des Flamands, tandis que Philippe le Bon installe à Dijon une colonie d'artistes flamands auxquels s'adjoint un Espagnol.

L'influence espagnole resta presque nulle; l'importation italienne devait se généraliser un siècle plus tard, quand les guerres d'Italie mirent en contact les peuples eux-mêmes.

Il faut observer aussi que les imitations sont souvent très postérieures aux modèles, car il faut qu'un art ait fait ses preuves ou qu'un

monument ait acquis une célébrité pour qu'on les imite. Le style que les Anglais nomment *decorated* ou *curvilinear* commença, vers 1360, de céder le pas au style *perpendiculaire*, partout adopté en Angleterre avant 1400, et que la France n'imita point. Calais, qui en possède, était alors terre anglaise.

Cette différence de date n'a rien que de normal et fréquent, et l'on imite rarement des projets, ou même des constructions en cours. Les modèles byzantins utilisés par l'art roman sont souvent antérieurs de plusieurs siècles; on imitait encore la cathédrale de Reims après un siècle à Famagouste, et après deux siècles à Notre-Dame-de-l'Épine; notre Renaissance du XVI[e] reproduit des modèles italiens du XV[e]; enfin, c'est au XVII[e] et au XVIII[e] que l'on élève hors d'Italie des imitations de Saint-Pierre de Rome.

C'est ainsi que les choses se passent quand un art étranger n'est pas exporté par ceux mêmes qui l'ont créé, comme le furent, au XII[e] et au XIII[e] siècle en Italie, l'art du Languedoc et de la Bourgogne; en Chypre, au XIII[e] et au XIV[e] siècle, celui de l'Ile-de-France, de la Champagne et de la Provence.

La différence des dates et celle de la composition, généralement très supérieure, témoignent que, depuis la fin du XIV[e] siècle, les formes anglaises, comme depuis la fin du XV[e] les formes italiennes, furent généralement reproduites chez nous par des Français qui surent les adapter à leurs traditions.

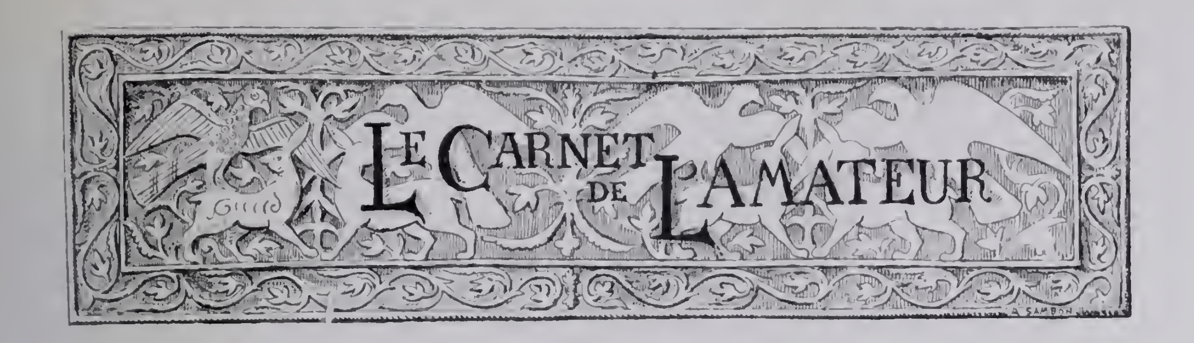
C. ENLART.

BIBLIOGRAPHIE

Architectural Association Sketch-Book. New series, t. VIII et IX. Londres 1889.
Archives de la Commission des Monuments historiques.
A. BABEAU. — *Saint-Urbain de Troyes*. Troyes 1891, in-8°.
André BEAUNIER. — *Supplément littéraire du « Figaro »*, 22 avril 1908.
Ch. DE BEAUREPAIRE. — *Inventaire des archives de la Seine-Inferieure*, t. II, p. 206, 217, 219, 223, 226, 347. — *Notes sur les architectes de Rouen* (*Bull. des Amis des Monuments rouennais*, 1902, p. 85, 87).
John BILSON. — *Beverley Minster* (*Architectural Review*, 1898). — *A French purchase of English alabaster in 1414* (*Architectural Journal*, 1907).
Abbé BLANQUART. — *Documents et bulles d'indulgences relatifs à la cathédrale d'Évreux*. Rouen 1893, in-8°.
Edw. BLORE. — *The Monumental Remains of noble and eminent persons, comprising the sepulchral antiquities of Great Britain*. Londres, 1826, in-4°.
Fr. BOND. — *Gothic Architecture in England*. Londres 1905, in-4°.
Abbé BOUILLET. — *La Fabrication industrielle des retables en albâtre* (*Bulletin monumental*, 1901).
BRANDON. — *Parish Churches*.
CAVELAR. — *Specimens of Architecture. Gothic art*.
C. M. CHURCH. — *Chapters in the early History of the Church of Wells*. Londres, 1894.
G. DURAND. — *Monographie de la cathédrale d'Amiens*. Amiens 1901-1902, 2 vol. gr. in-4°.
C. ENLART. — *Manuel d'archeologie française*. Paris, 1903-1906, 2 vol. in-8°. — *Rouen* (*Villes d'art célebres*), 2e éd. Paris 1906, gr. in-8°. — *L'Art gothique en Chypre*. Paris 1899, 2 vol.

in-8°. — *Histoire de l'art* sous la direction d'André Michel : xive siècle, *Architecture anglaise;* xve siècle, *Architecture.* Paris 1905-1907, in-4°. — *Origines anglaises du style flamboyant (Bulletin monumental* 1906 et *Architectural Journal.* Londres 1906.
Abbé Jules Fossey. — *Monographie de la cathédrale d'Évreux.* Évreux 1908, in-f°.
Canon W. Greenwell. — *Durham Cathedral,* 5e édition. Durham 1897, in-8°.
C. C. Hodges. — *Yorkshire Archeological Journal,* t. XII, p. 360, 370 (Voûtes de Selby).
W. H. Saint-John Hope. — *The Architectural History of the Cathedral Church and Monastery of Saint-Andrew at Rochester.* Londres 1900, in-8°. — *On the Early Working of alabaster in England (Archeological Journal,* t. XLI, 1904, p. 21). — *On the Sculptured Alabaster tablets called Saint-John's heads (Archeologia,* t. II, 1891).
M. R. James. — *The Sculptures of the Lady Chapel at Ely.* Londres 1895. (Illustrations photographiques de tous les détails.)
R. de Lasteyrie. — *Observations sur l'architecture gothique en Angleterre (Journal des Savants,* février 1908).
A. F. Leach. — *Beverley Chapter act book (Surtees Soc.,* 1898, t. I, p. 229).
E. Lefèvre-Pontalis. — *Jean Langlois, architecte de Saint-Urbain de Troyes (Bull. Monum.,* LXVIII).
Lethaby. — *Exeter cathedral (Architectural Review,* mai 1903).
Dom Lobineau. — *Histoire de Bretagne.* Paris 1707, in-fol.
J.-J. Marquet de Vasselot. — *Le Trésor de l'abbaye de Roncevaux (Gazette des Beaux-Arts* 1897). — *Catalogue de la Collection Martin Le Roy. Tapisseries.* Paris 1908, in-4°.
Ch. H. Moore. — *Gothic Architecture,* 2e éd. Londres 1899, in-8°.
L. Narbonne. — *La Cathédrale Saint-Étienne de Narbonne.* Narbonne 1901, in-8°.
James Neale. — *The Abbey Church of Saint-Albans.* Londres 1877.
G. H. Palmer. — *The Cathedral Church of Rochester* (Bell's Cathedral series).
J. M. Parker. — *A Glossary of terms of Architecture.* Oxford 1850, in-8°.
J. H. Parker. — *The Date of the introduction of the decorated style into England (Archeological Journal,* t. II, p. 144).
Edw. S. Prior. — *A History of Gothic Art in England.* Londres 1900, in-4°.
Edw. Prior and S. Gardner. — *English Mediaeval figure sculpture en England (Architectural Review,* 1905. — *Proceedings of Society of Antiquaries of London,* 1903 (Queen Eleanor's Crosses).
A. Pugin and A. W. Pugin. — *Exemples of Gothic Architecture.* Londres 1850.
J. Quicherat. — *Documents inédits sur la construction de Saint-Ouen-de-Rouen (Biblioth. de l'École des Chartes,* 1852 et *Mél. d'archéologie,* t. II. Paris 1886, in-8°).
L. Regnier. — *Visite des monuments d'Évreux.* Caen, 1889, in-12.
T. Rickman. — *An attempt to discriminate the styles of architecture in England,* 6e éd. Londres 1862.
Edw. Richardson. — *Notices on Mediaeval Sculpture and Workings in alabaster in England (Archeological Journal,* 1853).
Rymer. — *Fœdera,* O VIII, 510.
Anthyme Saint-Paul. — *Revue de l'Art chrétien,* 1905, p. 235. — *Bulletin monumental,* 1906, p. 483; 1907, n° 1.
G. G. Scott. — *Essay on the History of English Church architecture.* Londres, 1881.
L. Serbat. — *Monuments religieux de Narbonne* (Congrès archéologique de Carcassonne, 1908, p. 79).
E. Serrano Fatigati. — *Portadas artisticas de monumentos españoles.* Madrid, 1908, in-4°.
Sharpe. — *Decorated Window tracery in England.* Londres 1849, in-4°. — *Architectural Parallels.* Londres 1848.
D.-J. Stewart. — *The Architectural History of Ely cathedral.* Londres 1868.
Tholin. — *Études sur l'architecture religieuse de l'Agenais du Xe siècle au XVIe siècle.* Paris, 1874, in-8°.
E. Viollet-le-Duc. — *Dictionnaire raisonné de l'architecture française,* t. IV, p. 117 et suiv. (Construction).
Comte Georges Witzthum. — *Die Pariser Miniatur Malerei von der Zeit der Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verholtnis zur Malerei in Nordwest Europa.* Leipzig 1908, in-8°.

C. E.



Accroissements des musées. — Le Louvre vient d'acquérir un précieux portrait de femme âgée, par Memling. C'est le fragment d'un diptyque dont le musée de Berlin possède l'autre volet, un portrait d'homme. Le volet acquis par le Louvre apparut pour la première fois à l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, en 1902, et suscita une profonde admiration. C'est une œuvre admirable, d'un sentiment exquis.

Le Louvre est entré aussi en possession d'un magnifique portrait par Clouet, grâce à la généreuse initiative de la Société des Amis du Louvre. C'est un grand tableau signé, qui représente un apothicaire et botaniste parisien, Pierre Cuthe, ami du peintre. Le tableau est de médiocre valeur au point de vue artistique, mais c'est un document précieux pour l'histoire de l'art français sur lequel il montre l'influence des portraitistes italiens.

Le Musée des Arts décoratifs vient de recevoir en don du général de Beylié des fragments de céramique et de revêtements de marbre sculpté, provenant des fouilles exécutées tout récemment en Algérie, dans la province de Constantine, sur l'emplacement de la Kaala des Beni Hammad, ancienne capitale berbère de l'Afrique du Nord (1007-1090 de l'ère chrétienne).

Le Musée royal de Bruxelles a reçu en don de la Société des Amis des Musées royaux un bas-relief très important de l'école de Tournai : *les Funérailles* de frère Jean Tiefvés (✝ 1426). Ce monument provient de l'Académie de Saint-Luc, à Tournai.

Le Metropolitan Museum de New-York a acquis un grand nombre d'objets antiques du plus haut intérêt, entre autres un bronze archaïque représentant un discobole d'une vigoureuse facture.

. ˙ .

Expositions rétrospectives. — Le 1er juin s'est ouvert au Pavillon de Marsan, sous les auspices du Comité des Dames et dans la salle qui lui est réservée, une exposition de petite sculpture comprenant : bois, corne, ivoire, bronze, etc. L'exposition doit fermer le 1er juillet.

Une exposition de cent portraits de femme aura lieu aux Tuileries, du 15 avril au 15 juin, l'an prochain.

Le 1er mai, a été ouverte à Dresde, pour durer jusqu'au 15 octobre, une exposition des Beaux-Arts, avec une importante section rétrospective de l'art allemand sous les princes électeurs de Saxe.

. ˙ .

Pompéi dévastée — La *Gazetta delle Colonie* et la *Rassegna d'Arte* appellent l'attention sur des actes de vandalisme accomplis à Pompéi. Des peintures et des mosaïques auraient été détériorées. Est-ce encore le touriste d'Alexandre Dumas ?

. ˙ .

Art d'Extrême-d'Orient. — Le musée d'art d'Extrême-Orient, légué par l'auteur dramatique Adolphe d'Ennery à l'État, et situé 59, avenue du Bois-de-Boulogne, a été inauguré le 27 mai par M. Dujardin-Beaumetz.

. ˙ .

Une reproduction antique de la Vénus de Milo. — On a mené grand bruit d'une statuette en terre cuite, découverte à Monemvasia, en Laconie. Elle mesure 50 centimètres environ et représente une Vénus tenant de la main gauche un miroir et soutenant de la main droite son vêtement

prêt à glisser. Ce n'est pas la première fois que l'on rencontre une statuette ayant des analogies avec la Vénus de Milo, mais le conservateur du Musée national, M. Stais, pense qu'il s'agit, cette fois sûrement, d'une reproduction de la statue du Louvre par un artiste local.

* * *

Prix des principales monnaies de la collection Borghesi (*testons des XVe et XVIe siècle*). — Vente faite à Paris, à l'Hôtel Drouot, par les soins de MM. Canessa et du Dr Sambon, du 25 au 27 mai 1908.

Nos	Francs	Nos	Francs
169.	63	569.	70
173.	42	585.	300
184.	47	586.	190
210.	60	587.	70
211.	46	588.	195
213.	47	590.	260
224.	255	599.	60
227.	200	604.	290
236.	190	609.	115
239	160	610.	40
269.	100	611.	100
286.	160	612.	85
344.	47	613.	54
352.	60	614.	45
364.	100	615.	50
366 *bis*.	40	616.	63
367.	60	617.	105
404.	80	621.	105
414.	41	621 *bis*.	110
429.	85	622.	84
437.	55	624.	105
438.	66	625	100
443.	80	633.	215
444.	125	635.	100
464.	83	638.	120
468.	105	639.	160
475.	130	640.	70
483.	42	641.	425
484.	85	643.	150
486.	85	644.	185
487.	45	645.	85
489.	70	647.	65
491.	110	648.	320
498.	46	649.	255
521.	82	650.	75
524.	100	651.	275
530.	110	652.	105

Nos	Francs	Nos	Francs
653.	150	713.	67
655.	110	714.	50
657.	155	715.	297
658.	150	723.	59
660.	245	724.	120
661.	52	728.	50
662.	70	731.	100
664.	180	735.	80
665.	193	739.	100
666.	105	740.	50
667.	52	741.	160
672.	145	742.	80
673.	62	743.	50
678.	50	744.	43
678 *bis*	40	745.	62
681.	60	746.	725
682.	42	748.	305
686.	200	756.	50
687.	80	759.	45
695.	55	760.	100
696.	100	768.	63
699.	135	771.	50
700.	100	785.	55
705.	55	786.	280
707.	50	801.	1510
708.	200	811.	50
711.	315	818.	50

Nous donnerons dans notre prochain nnméro les prix des principales pièces de la vente O'Hagan, qui aura lieu à Londres, chez MM. Sotheby, Wilkinson et Hodge, du 13 au 22 juillet.

* * *

Les Faussaires.— On signale une imitation dangereuse d'un tétradrachme de la ville d'Assos, en Mysie, dont on connait seulement deux exemplaires authentiques (Bibliothèque nat. et collection Whittal). On y voit d'un côté une tête de Pallas et, de l'autre, une idole archaïque et la légende **AΣΣION**.

* * *

Fouilles allemandes en Grèce. — M. Doerpfeld, directeur de l'Institut allemand d'Athènes, a entrepris des fouilles sur l'emplacement de l'antique Pylos. On a déblayé une partie d'un palais préhistorique, considéré déjà comme celui de Nestor. L'empereur d'Allemagne s'intéresse tout particulièrement à ces fouilles.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

RECUEIL

DES

MONNAIES DE L'ITALIE MÉRIDIONALE

DEPUIS LE VII[e] SIÈCLE JUSQU'AU XIX[e]

BÉNÉVENT

La conquête par les Lombards de Bénévent et d'une grande partie des possessions byzantines au sud du Garigliano, s'effectua vers 571, sous le règne d'Alboin, presque sans coup férir, car les villes du Samnium étaient dégarnies de forteresses et de troupes, et l'indolent Justin II était occupé, en 570, à parer les attaques des Avares, et, à partir de 572, se trouvait engagé dans une guerre désastreuse avec les Perses.

Bénévent devint la capitale d'un nouveau duché. Le premier duc, Zoton, et son successeur Arichis, étendirent rapidement leur domination dans le sud de l'Italie, et, dès le VI[e] siècle, ce duché était devenu un des plus vastes du royaume lombard, comprenant les antiques régions du Samnium, de l'Apulie, de la Lucanie et une partie de la Calabre et de la Campanie. Mais aussi, à cause de son importance et de son éloignement, le duché de Bénévent devint, bien avant la chute du royaume lombard, un État distinct et indépendant[1]. Protégés au nord par le haut massif des Abruzzes, les ducs de Bénévent se firent une arme puissante du voisinage des possessions byzantines, afin de rendre purement nominal le lien qui les unissait, d'abord aux rois lombards et ensuite aux rois francs. Dans quelques rares occasions, il est vrai, ces rois obligèrent les ducs de Bénévent à subir leur volonté, mais ils se trouvèrent le plus souvent dans l'impossibilité d'exercer d'une façon durable leur autorité sur ces vassaux indociles. Les ducs de Bénévent s'arrogèrent toutes les prérogatives princières, déclarèrent la guerre de leur propre initiative et contractèrent, même ouvertement, des alliances avec les Grecs et avec les Papes, toutes les fois qu'ils crurent leur indépendance menacée. Le jour où sombra le règne lombard, Arichis II, duc de Bénévent, prit le titre nouveau de *prince*, se fit donner l'onction par les évêques, et caressa peut-être l'ambitieux projet de fonder un nouveau royaume; si, l'an 787, devant l'invasion des troupes de Charlemagne, il fut obligé de se soumettre, après le départ des Francs, il chercha aussitôt le moyen de reconquérir son indépendance, et peu s'en est fallu que les princes de Bénévent ne devinssent, dès cette époque, les vassaux de l'empire byzantin. Arichis apporta de grandes réformes à l'administration et à l'organisation politique de ses États; il modifia le système monétaire et donna

1. Dans les documents de Bénévent du IX[e] siècle, on fait mention seulement du *Sacrum palatium* du prince, mais jamais de celui du roi. (J. Hirsch, *Il Ducato di Benevento*. Trad. de Schipa, p. 72).

une forme plus loyale à l'exercice du droit monétaire. Plus tard, l'empereur Louis II ne voulut pas se contenter d'une suprématie purement nominale dans l'Italie méridionale. Les querelles des princes lombards et les incursions toujours plus fréquentes et audacieuses des Sarrasins lui offrirent un prétexte facile pour occuper militairement la principauté de Bénévent. Mais les Lombards, poussés à bout par la tyrannie des Francs, se soulevèrent comme un seul homme contre les oppresseurs, et c'est à Bénévent même, où l'empereur franc avait voulu affirmer d'une façon éclatante ses droits de suzerain, que fut donné le coup fatal à son prestige. Le prince Adelchis qui, en 871, faisait arrêter l'empereur et le chassait de ses États, essaya d'imiter le grand prince Arichis *per omnia catholicus atque magnificus;* il édicta de nouvelles lois et chercha de stimuler le sentiment national des Lombards. Une série très nombreuse de monnaies, avec des types tout à fait nouveaux, témoigne en même temps de ses réformes administratives et de son activité politique. Mais, malgré ces généreux efforts, la principauté de Bénévent, divisée et affaiblie, s'acheminait rapidement à sa ruine. Avec les nouveaux débouchés de commerce créés par les Arabes, avec le développement de la navigation et les rapides progrès dans l'art de la fortification, Salerne et Capoue prirent une grande importance au détriment de Bénévent.

En 891, les Byzantins occupent Bénévent; ils en sont chassés par Guy de Spolète, et, pour un temps, sous le gouvernement du faible Radelchis, la principauté de Bénévent est étroitement rattachée au nouvel empire fondé par la maison de Spolète.

Peu après, Atenolf de Capoue s'empare de Bénévent; mais si, d'un côté, la nouvelle domination assure la tranquillité à la ville jusqu'alors déchirée par les guerres civiles, d'autre part Capoue la remplace comme capitale.

Le monnayage de Bénévent, très nombreux et très varié, nous permet de suivre étape par étape tous ces événements et d'éclaircir plusieurs points obscurs de l'histoire de la principauté.

MONNAYAGE DUCAL

(Contrefaçons des sous d'or de Justinien II et d'Artemius Anastase.)

Romoald II (706-731).

Avant le règne de Cunipert, les rois lombards frappèrent seulement des imitations anonymes des sous d'or byzantins. Ils défiguraient les légendes impériales et, pour mieux masquer la supercherie, ils encadraient les types de leurs monnaies d'un gros cercle saillant qui coupait à moitié les lettres de la pseudo-légende impériale[1].

Les ducs de Bénévent imitèrent l'exemple de leurs suzerains et firent frapper des sous d'or et des tiers de sou, de poids affaibli, avec les types de

1. Ce cercle saillant se trouve sur des monnaies d'or frappées par ordre impérial à Ravenne; elles sont d'un dessin sec et précis et probablement une pièce mal frappée, sur laquelle, par un tréflage, le cercle coupait la première impression de la légende, aura donné l'idée de cette curieuse supercherie.

Constantinople entourés de légendes souvent illisibles. Romoald II fut le premier à mettre son initiale sur ces contrefaçons de monnaies byzantines, donnant ainsi à la monnaie de Bénévent une existence légale. Cette modification pouvait pourtant passer facilement inaperçue, car les sous d'or byzantins de cette époque portent souvent un sigle variable dans le champ du revers.

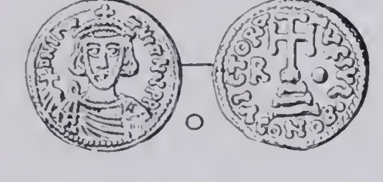
1 — *Sou d'or* (contrefaçon d'un sou d'or de Justinien II). DN·IVSTINI<NVS PPЄ AV ou inscription défigurée : DN·IVITNIA PP — ou : DN·IVSTNA PP, etc. Buste de face diadémé, tenant le globe crucigère. ℟. L'inscription VICTORIA AVϚVSTI — CONOB diversement défigurée. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, la lettre R, initiale du nom du duc.

Or à 20 carats (alliage princip. d'argent). Poids 3 gr. 89. 25 fr.

2 — *Tiers de sou* (contrefaçon d'un tiers de sou de Justinien II). Mêmes types. Légendes : DN·IVωTINIVN, ou : DΛ·NCHFNVS, ou : DN·INIT NVP — ou : DV·IV·PP·NN — ou : DV·IN·PP·V, etc. ℟. + VICTO IOVIT — CONOB, etc. Or à 20 carats. Poids 1 gr. 20 à 1 gr. 30. 15 fr.



2



3

3 — *Sou d'or* (contrefaçon d'un sou d'or de Justinien II). Même buste qu'au n° 1, de style plus lâché. Légende : DN·INTNIVNV PP. ℟. + VICTOR VϚIVƧ — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à droite, un R ; à gauche, un grand globule.

Or à 20 carats. Poids 3 gr. 90. Musée de Naples, anc. coll. Sambon. 50 fr.

4 — *Tiers de sou.* DIVATINIVΛ. Buste de face. ℟. VITOR ∇ICVS — CONOB. Croix ; à droite, ℟. ; à gauche, un globule.

Or (20 carats). Poids, 1 gr. 30. 30 fr.

Plusieurs numismates croient que le sou d'or byzantin avait largement cours à cette époque dans l'Italie méridionale et quelques érudits se demandent ingénument si ces monnaies d'or pur n'étaient pas reçues à un taux supérieur à celui des sous bénéventains. La fréquente stipulation, dans les contrats, de paiements en *solidi obryziaci* et *constantinopolitani* a donné une fausse impression d'abondance de numéraire byzantin dans les domaines lombards.

On n'a pas fait attention au caractère traditionnel de cette formule notariale et on n'a pas considéré qu'elle est conservée seulement comme une garantie qui permettait au vendeur d'exiger la meilleure monnaie qui eût cours dans la région. Nous parlerons d'ici peu d'une importante trouvaille de monnaies d'or, faite en 1872 à Bénévent même, et qui contenait *seulement* des sous d'or des ducs de Bénévent. Nous voyons aussi, par des contrats stipulés à Gaëte à

partir de l'an 787 et par d'autres stipulés à Salerne vers la moitié du IXe siècle, dans lesquels on réclame le paiement en sous d'or bénéventains, que la monnaie byzantine était peu abondante ou écartée du duché par des édits qui réglaient le cours des monnaies ducales.

En effet, les sous d'or de Romoald sont au titre de 20 carats, tandis que ceux de Byzance contenaient plus de 900/1000 d'or pur ; ils offraient aussi une grande différence dans le poids, étant taillés à raison de 84 par livre au lieu de 72. La différence est trop sensible pour admettre que, sans une ordonnance spéciale, ces monnaies pouvaient avoir cours mélangées aux sous d'or byzantins. Nous sommes persuadés que, déjà sous le gouvernement de Romoald II, le sou d'or byzantin faisait défaut dans le duché de Bénévent, que la monnaie ducale, malgré l'imitation servile des types byzantins, était facilement reconnaissable et que des édits devaient lui assurer un cours privilégié.

Audelais (731).

En 729, l'ambitieux Romoald II avait été obligé de faire sa soumission au roi Luitprand ; il était mort l'an 731, laissant un fils, Gisulf, encore enfant. Des discordes éclatèrent et un certain Audelais usurpa le pouvoir. Le roi Luitprand occupa Bénévent et en chassa l'usurpateur.

V. Promis proposa d'attribuer à Audelais une série de monnaies ayant un monogramme qu'il décomposait ainsi : A·DVX ; mais il faut lire L·DVX pour *Luitprandus dux*, car le style de ces monnaies est celui des pièces postérieures à l'an 742. On peut attribuer au contraire à Audelais le sou d'or et le tiers de sou suivants, dont le style est semblable à celui des monnaies de Romoald II.

5 — *Sou d'or* (contrefaçon des monnaies de Justinien II). DN·VNIPNHΓ PP. Buste de face pareil à celui des monnaies de Romoald II. ℟. VICTORI·TVϤVST — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, A.
Or. Coll. O'Hagan, à Londres. 100 fr.



5



6

6 — *Tiers de sou* (contrefaçon des monnaies de Justinien II). DN·ISTNIAN. Buste de face comme au n° 5. ℟. VICTOR ITVS CONOB. Croix ; à gauche, A. Or. Ancienne coll. Fusco. 50 fr.

Grégoire (732-739).

Le roi Luitprand imposa aux Bénéventains un duc étranger au pays, son neveu Grégoire, prétextant que Gisulf était trop jeune pour gouverner.

Muratori, de Vita et Promis ont attribué à ce duc une petite monnaie

d'argent ayant d'un côté un buste de face et de l'autre les lettres GREO en monogramme cruciforme. Cette attribution est tout à fait invraisemblable. Borgia et Tonini proposèrent de lire GEOR, et attribuèrent cette rare petite monnaie au patrice Georges, « protospathaire impérial, stratège de Céphallénie et de Longobardie », qui, en août 892, succéda au stratège Symbatikios dans le gouvernement de Bénévent. Mais le patrice Georges, pour frapper cette monnaie, aurait dû être en révolte ouverte contre les empereurs Léon et Alexandre. Cette monnaie offre une certaine analogie avec des siliques ou fractions de siliques pseudo-byzantines, que l'on attribue à l'atelier de Rome, mais il est aussi difficile de l'attribuer au pape Grégoire III.

Je propose d'attribuer cette monnaie au patrice Grégoire, qui, choisi par Héraclius pour gouverner la province d'Afrique, se révolta l'an 646.

Voici les monnaies que l'on peut, avec toute ressemblance, attribuer à Grégoire, duc de Bénévent :

7 — *Sou d'or* (contrefaçon d'un sou d'or de Justinien II). DN·IVTЄ PP. Buste de face pareil à celui des monnaies de Romoald II. ℟. VICTOR ITVST. CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, ς.
Or (20 à 18 carats). Poids, 3 gr. 80 à 4 gr. 30 fr.



7 9

8 — *Sou d'or* (contrefaçon d'un sou d'or de Justinien II). DN·I — NVS·PP. Buste de face comme au n° 7. ℟. VICTOR VςVS ✳. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, ς. Or (18 carats). Poids, 3 gr. 80 4 gr. 30 fr.

9 — *Tiers de sou* (contrefaçon d'un tiers de sou de Justinien II). DN·I — NVS·PP. Buste de face comme au n° 7. ℟. VICTOR VςVS·CONOB. Croix ; à gauche, ς. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 30. 15 fr.

Godescalc (739-742).

A la mort de Grégoire, les Bénéventains se révoltèrent contre le roi Luitprand et choisirent un duc dans l'aristocratie locale. Celui-ci renouvela l'alliance que jadis Romoald avait conclue avec le Saint-Siège contre le roi, et se joignit à l'exarque de Ravenne qui était prêt à prendre les armes. Il semble même que Godescalc se soit mis sous la haute protection de Léon III, car les monnaies suivantes, qui portent en toutes lettres le nom de l'empereur iconoclaste, offrent toutes les caractéristiques du monnayage bénéventain.

10 — *Sou d'or.* DN · LЄO · PP · AGVS. Buste de face de Léon III. ℟. VIVTOA AIVꞨUS · CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, Ꞩ.
Or. Ancienne coll. Boyne. 100 fr.



10



11

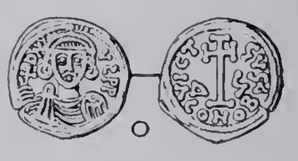
11 — *Tiers de sou.* DN LЄO PP. Buste de face de Léon III. ℟. VICT VꞨ CONOB Croix : à gauche, Ꞩ. Or. Ancienne coll. Boyne. 50 fr.

Ce monnayage ne fut, dans tous les cas, qu'une manifestation éphémère. On peut attribuer également à Godescalc les monnaies suivantes :

12 — *Sou d'or* (contrefaçon d'un sou d'or de Justinien II). DNI — IVЧS PP. Buste de face, pareil à celui des monnaies de Romoald. ℟. VICTORI AVꞨUSTO — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres D (*dux*) — Ꞩ. Or (18 carats). Poids 3 g. 89. 30 fr.



12



13

13 — *Tiers de sou* (contrefaçon d'un tiers de sou de Justinien II). DN IVC PP Buste de face. ℟. VICTORIA — CONOB. Croix accostée des lettres D — Ꞩ
Or (18 carats). 20 fr.

Le D a la forme lombarde d'un triangle.

Gisulf II (742-751).

Gisulf avait été amené en otage à Pavie l'an 732 et avait été élevé à la cour royale. En 742, Luitprand fit une nouvelle expédition pour soumettre Bénévent. Godescalc dut prendre la fuite et fut mis à mort au moment où il allait s'embarquer pour la Grèce. Le roi, pour calmer les Bénéventins, reconnut l'héritier des anciens ducs, le jeune Gisulf. Le nouveau duc se montra, en effet, fidèle au roi et ses diplômes commencent avec les paroles : « Dum divina omnipotentis domini Dei nostri gratia desuper inspirante misericordia nostri piissimi domini reges nos in nostro solio revocare dignati sunt » (Troya, IV, p. 105 ; Chroust, n° 16).

Promis et Sanquintino voudraient attribuer à Godescalc une nombreuse série de monnaies portant la lettre ς précédée ou suivie d'un monogramme qui semble contenir les éléments du mot *dux*.

Nous attribuons ces monnaies à Gisulf II, nous basant sur ce fait que les sigles ς — ϴ̭ se trouvent également sur une série de monnaies dont les types sont calqués sur ceux des sous d'or de Justinien II et sur une autre série dont les types sont imités de ceux des sous d'or d'Artemius Anastase, tandis que les monnaies des successeurs de Gisulf II sont toutes frappées aux types d'Artemius Anastase.

1re série, aux types de Justinien II :

14 — *Sou d'or*. DNI — INVS·PP. Buste de face, diadémé, le globe crucigère à la main droite. Grènetis. ℟. VICTOR ςVSTO — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des sigles : ϴ̌ — ς ou ϴ̭ — ς ou ς — ϴ̭. Grènetis. Or (18 carats). Poids 3 gr. 89. 30 fr.



14



15

15 — *Tiers de sou*. IVς·PP. Buste de face. Grènetis. ℟. VICA—VTςV—CONOB. Croix accostée des sigles : ς — ϴ̭. Grènetis. Or (18 carats). 20 fr.

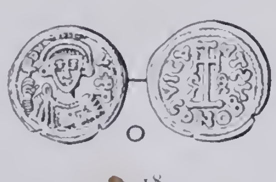
16 — *Tiers de sou*. DN·PЄTV. Buste de face. Grènetis. ℟. VICV V TƧV — CONOB. Croix accostée des sigles : ς — ϴ̭. Grènetis. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 30. 20 fr.

2e série, aux types d'Artemius Anastase :

17 — *Sou d'or*. DL INV PP. Buste de face, diadémé, la main droite levée et tenant une croix, la main gauche appuyée contre la poitrine et tenant le *volumen*. Grènetis. ℟. VICTRO V VςTVSV — CONOB (la lettre B très grande). Croix sur un socle à trois degrés, accostée des sigles : ς — ϴ̭. Or (18 carats). Poids, 3 g. 95. Ancienne coll. Sambon. 100 fr.



17



18

18 — *Tiers de sou*. D·Vς·PP. Buste de face, pareil à celui de la monnaie précédente. Grènetis. ℟. VIC V VTƧV — CONOB. Croix accostée des sigles : ς — ϴ̭. Or (18 carats). 20 fr.

Luitprand (751-758).

Gisulf II mourut jeune, l'an 751, laissant un fils en bas âge qui, en souvenir du roi des Lombards, portait le nom de Luitprand. La veuve de Gisulf, Scauniperga, gouverna au nom de son fils de 751 à 756. Des documents des années 752, 753 et 755[1] portent l'attestation : « Firmavimus atque constituimus nos gloriosissima Domna Scauniperga et Domnus vir gloriosissimus Luitprand, summis ducibus gentis Langobardorum », tandis qu'un document de l'an 756[2] porte seulement le nom du jeune Luitprand, qui, après la mort de sa mère, gouverna sous l'influence de son éducateur, Jean : « Nos D. vir gll. Leoprand summus dux Langobardorum. »

Après la mort du roi Luitprand (744), le lien entre le royaume lombard et les duchés de Spolète et de Bénévent s'était de nouveau brisé : le roi Ratchis, dans les nouvelles lois qu'il promulgua, traitait les deux duchés en ennemis. Sous le règne énergique d'Aistulf, les Lombards de Bénévent se montrent de nouveau obséquieux à l'autorité royale et nous les voyons combattre pour le roi dans les campagnes contre Ravenne et contre Rome[3]. Mais les Bénéventains profitèrent des troubles qui, à la mort d'Aistulf (756), agitèrent le royaume lombard, pour reprendre leur liberté. Et tandis que le roi Didier lui-même, afin de triompher de son rival Ratchis, était obligé de briguer l'appui du Saint-Siège et du roi des Francs, le duc de Bénévent, de concert avec les Lombards de Spolète, demandait au pape Étienne d'obtenir pour lui la protection de Pépin, se déclarant tout prêt à reconnaître la suzeraineté franque. Le roi Didier, dès que son autorité fut bien établie, voulut tirer vengeance de cette trahison. Luitprand dut fuir et le roi Didier, en mars ou avril de l'an 758, mit à la tête du duché un noble Bénéventain, Arichis, auquel il donna sa fille Adalperga en mariage[4].

a) *Monnaies de Luitprand sous la tutelle de Scauniperga (751-755).*



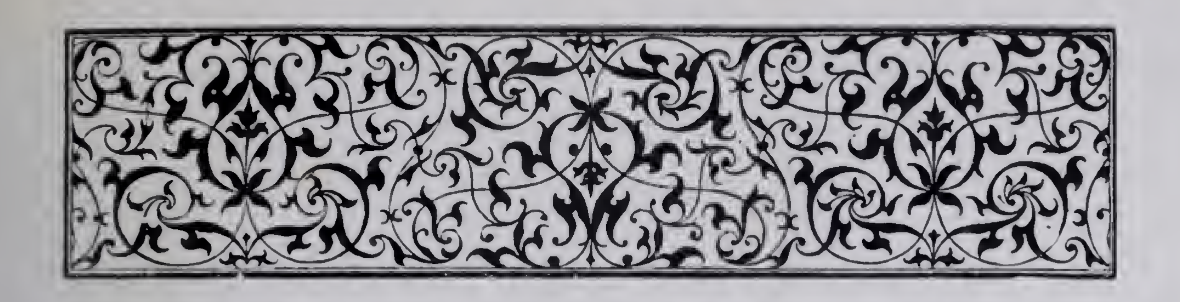
19 20

19 — *Sou d'or.* DN IVN PP. Buste de face, diadémé, la main droite levée et tenant une croix, la main gauche reposant sur la poitrine et tenant le *volumen*. Grènetis. ℟. VICTOR V ⁘ AGVSTV — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres S — L. Grènetis.

Or (18 carats). Poids, 3 gr. 80 à 3 gr. 90.

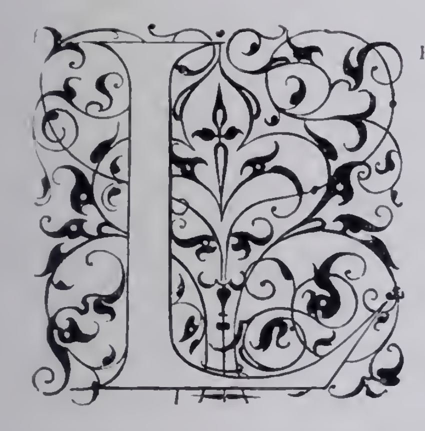
Coll. de S. M. Victor-Emmanuel II, coll. Sambon, coll. Martinori. 100 fr.

1. Troya, t. IV, 4e part., *Cod. Long.*, p. 440, 443, 448, 557.
2. Troya, *ibid.*, p. 619; Chroust, p. 200.
3. *Cod. Carol.*, ép. 9; Hirsch, p. 103; Gay, p. 27.
4. Hirsch, p. 108 (Erchempert, c. 2, *Chron. Salern.*, c. 9).



LES DESSINS DE REMBRANDT

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



Les admirateurs de Rembrandt ont eu, depuis quelques années, des raisons de se réjouir. A Londres, en 1877, le Burlington Fine Arts Club organisait une exposition des eaux-fortes du maître, que le célèbre peintre-graveur sir Francis Seymour-Haden se chargeait de présenter. A Amsterdam et à Londres en 1899, à Leyde en 1906, c'était le tour des dessins et des tableaux peints. Les expositions se succédaient après des intervalles de plus en plus réduits, et la faveur publique ne cessait de croître, si bien que l'on crut pouvoir, en 1908, après deux années seulement, convier à Paris les amateurs.

Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale possède, depuis le temps de Louis XVI, un recueil d'eaux-fortes de Rembrandt, qui est estimé parmi les plus beaux du monde; deux autres collections seulement peuvent lui être comparées : celle du Bristish Museum et celle d'Amsterdam. Mais le Cabinet des estampes est comme une chapelle d'initiés; les voies d'accès en sont peu connues. M. Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque, eut la pensée de révéler au grand public l'existence de ce trésor: puis, pour en rendre l'exposition plus instructive, il fit appel aux heureux possesseurs de dessins du maître, et cet appel fut entendu. Grâce à la libéralité de nombreux collectionneurs, plus de deux cents dessins ont été offerts aux regards dans les salles de la rue Vivienne.

Le critique diplomate Roger de Piles, de la prison de Hollande où l'avait fait jeter son zèle pour le service de Louis XIV, écrivait ces

réflexions : « Quoy que la connoissance des desseins ne soit pas si estimable ni si étendue que celle des tableaux, elle ne laisse pas d'être délicate et piquante, à cause que leur grand nombre donne plus d'occasion à ceux qui les aiment d'exercer leur critique, et que l'*ouvrage qui s'y rencontre est tout esprit*... Cependant il y a peu de curieux de desseins, et parmi ces curieux s'il y en a qui connoissent les manières, il y en a bien peu qui en connoissent le fin. Les demi-connoisseurs n'ont point de passion pour cette curiosité, parce que, ne pénétrant pas assez avant dans l'esprit des desseins, ils n'en peuvent goûter tout le plaisir... »

Puis le judicieux critique, selon la manière un peu didactique de



LA PÊCHE MIRACULEUSE.
(Collection de M. Walter Gay.)

son temps, divise son sujet et pose des définitions : « Il y a trois choses en général à remarquer dans les desseins : la *science,* l'*esprit* et la *liberté.* Par la science, j'entends une bonne composition, un dessein correct et de bon goût, avec une louable intelligence du clair-obscur ; sous le terme d'esprit, je comprends l'expression vive et naturelle du sujet en général et des objets en particulier, et la liberté n'est autre chose qu'une habitude que la main a contractée pour exprimer promptement et hardiment l'idée que le peintre a dans l'esprit, et selon qu'il y entre de ces trois choses dans un dessein, il en est plus ou moins estimable.

« Il y a une chose qui est le sel des desseins et sans laquelle je n'en ferais que peu ou point du tout de cas, et je ne puis le mieux exprimer que par le mot de *caractère.* Ce caractère, donc, consiste dans la manière dont le peintre pense les choses ; c'est le cachet qui le distingue des



ÉTUDE DE JEUNE FEMME.
(Collection du Cabinet des Estampes.)

autres et qu'il imprime sur ses ouvrages comme la vive image de son esprit. C'est ce caractère qui remue notre imagination, et c'est par luy que les habiles peintres, après avoir étudié sous la discipline de leurs maîtres ou d'après les ouvrages des autres, se sentent forcez par une douce violence à donner l'essor à leur génie et à voler de leurs propres ailes. J'exclue donc du nombre des bons desseins ceux qui sont insipides et j'en trouve de trois sortes : premièrement, ceux des peintres qui, bien qu'ils produisent de grandes compositions et qu'ils ayent de l'exactitude et de la correction, répandent néanmoins dans leurs ouvrages une froideur qui transit ceux qui les regardent. Secondement, les desseins des peintres qui, ayant plus de mémoire que de génie, ne travaillent que par la réminiscence des ouvrages qu'ils ont vus, ou qui se servent avec trop peu d'industrie et trop de servitude de ceux qu'ils ont présens. Et troisièmement, ceux des peintres qui s'attachent à la manière de leurs maîtres, sans en sortir ni l'enrichir. »

Ce n'est pas à Rembrandt qu'aucun de ses reproches pouvait s'adresser ; ces dessins ne sont jamais insipides, mais pleins de caractère et d'esprit. Il est vrai que les anciens amateurs, spécialement ceux du XVIIIe siècle et du XVIIe, et Roger de Piles lui-même, s'ils ne peuvent s'empêcher d'exprimer leur admiration pour le maître, la nuancent toujours d'une sorte de regret. Pourquoi faut-il, malgré tout, admirer un peintre dont l'œuvre n'est pas conforme aux bons modèles ? Pourquoi faut-il qu'un génie de cette hauteur n'ait pas connu les règles du vrai beau, ou qu'il les ait dédaignées ? Comment expliquer cette contradiction et excuser ce scandale ?

« Ce peintre était né avec un beau génie et un esprit solide, sa veine était fertile, ses pensées fines et singulières, ses compositions expressives et les mouvements de son esprit fort vifs : mais parce qu'avec le lait il avoit sucé le goût de son païs, qu'il avoit été élevé dans une vue continuelle d'un naturel pesant et qu'il avoit connu trop tard une vérité plus parfaite que celle qu'il avoit toujours pratiquée, ses productions se tournèrent du côté de son habitude, malgré les bonnes semences qui étaient dans son esprit ; ainsi on ne verra point dans Rembrandt, ni le goût de Raphaël, ni celuy de l'antique, ni pensées poétiques, ni élégance de dessein ». Et c'est toujours ainsi. Le goût classique de l'écrivain est à chaque instant froissé par la « grossièreté » ou l'« incorrection » du dessin du maître ; mais tout aussitôt son imagination s'éveille devant un portrait ou une scène sobrement exprimée en quelques traits expressifs et spirituels et le critique reconnaît que Rembrandt a dessiné « une infinité de pensées qui n'ont pas moins de sel et de piquant que les productions des meilleurs peintres. Le grand nombre de ses dessins que j'ay entre mes mains (dit-il) en est



FEMMES DEVANT UNE PORTE.

(Collection Léon Bonnat.)

une preuve convaincante à qui voudra leur rendre justice..... Il est vray que le talent de Rembrandt ne s'est pas tourné à faire un beau choix du naturel : mais il avoit un artifice merveilleux pour l'imitation des objets présents ; l'on en peut juger par les différens portraits qu'il a faits et qui, bien loin de craindre la comparaison d'aucun peintre, mettent souvent á bas par leur présence ceux des plus grands maîtres. »

Cinquante ans plus tard environ (1754), Descamps, dans sa *Vie des*



ÉTUDE ACADÉMIQUE.
(Collection du Cabinet des Estampes.)

peintres flamands, juge de même : « Rembrandt auroit été un plus grand peintre si Rome avoit été sa patrie, ou s'il en avoit fait le voyage : il n'a dû son talent qu'à la nature et à son instinct, et il auroit appris à trouver, sans se méprendre, le beau dont il s'est toujours écarté. S'il en a quelquefois approché, ça été moins par réflexion que par hazard, ce n'a été que par la force de son imagination et de son assujettissement continuel à suivre pas à pas la nature, qu'il est parvenu jusqu'à un certain point à la perfection. » Et plus loin : « La façon de faire de Rembrandt est une espèce de magie... Il semble qu'il eût inventé l'art, s'il n'avait pas été trouvé. »

C'est que Rembrandt avait, très puissante, la faculté première de



LOTH QUITTE SODOME.

Collection du Cabinet des Estampes.

l'artiste : la sensibilité. Il voyait et sentait, vivement, directement. Il connaissait les maîtres d'Italie et ne les dédaignait pas, puisqu'il possédait les œuvres gravés des principaux d'entre eux. « Il avait sous les yeux, dit Descamps, d'amples recueils qui auraient dû changer sa manière, ou du moins la corriger, mais il admirait tout et ne profitait de rien : le génie italien et le sien n'avaient ensemble aucun rapport. » Il sentait la nature directement et la rendait fidèlement. Il inventait l'art comme s'il ne l'eût pas été.

La laideur physique ne lui paraissait pas indigne de l'art, car elle est aussi émouvante que la beauté, et, grâce à lui, nos yeux s'arrêtent avec plaisir sur de grossiers mendiants, sur des femmes d'une nudité hideuse; l'esprit du peintre sait nous tenir en deçà du dégoût. C'est la vie même qui bat dans tous ces corps esquissés.

Quand le maître aborde les sujets élevés, il reste très simple, et cette simplicité devient grandiose. Je ne connais, de tous les dessins qui ont été exposés rue Vivienne, rien de supérieur à la petite *Pêche miraculeuse*, de M. Walter Gay. Cette petite pièce suffirait à faire comprendre le mot d'Huyghens disant de Rembrandt qu'il savait atteindre dans de petites compositions une expression de sentiments qu'on chercherait vainement ailleurs. La pêche est terminée, la voile à demi baissée, saint Pierre, humblement agenouillé aux pieds de Jésus, lui dit : « Seigneur, retirez-vous de moi, parce que je suis un pécheur. » L'attitude du Christ est incomparable. Debout, appuyé contre les cordages, il est d'une dignité souveraine et simple, plein de bonté il rassure Pierre : « Ne craignez point, votre emploi sera désormais de prendre les hommes. »

Il faudrait passer en revue les paysages, les portraits, les nombreuses scènes de la Bible ou des Évangiles, c'est toujours la même sensibilité qui s'exprime avec une liberté, une simplicité, un esprit merveilleux. Aussi ne saurait-on assez remercier les généreux amateurs qui ont bien voulu se séparer momentanément de leurs trésors. Ils ont pu constater l'affluence du public dans les salles de l'exposition. Peut-être y ont-ils trouvé une compensation pour la peine qu'ils ont dû ressentir au moment de se séparer pour deux mois de ces dessins précieux, qui sont pour eux comme des amis.

JOSEPH GUIBERT.





FIG. 1 A 4. — PSEUDO-ANTIQUES DU XIX[e] SIÈCLE.

LES

GRANDES MYSTIFICATIONS ARTISTIQUES

TERRES CUITES FAUSSES[1]



FIG. 5.
VÉNUS AU BAIN.
Pseudo-antique du XIX[e] siècle.

Un grand amateur parisien, que passionnait surtout la chasse à l'objet, disait volontiers : « S'il n'y avait plus de faussaires, il n'y aurait plus de plaisir à collectionner ».

Ceux qui ont besoin du danger pour trouver plus de saveur à leurs recherches peuvent se rassurer : au prix où sont les objets d'art, les faussaires ne feront point de si tôt défaut. Du reste, c'est nous-mêmes qui leur apprenons le métier. Ils commencent par recoller les objets que nous avons cassés ; peu à peu, au morceau qui manque, ils substituent une pièce neuve, et, finalement, on n'a plus besoin de leur remettre des fragments pour qu'ils fournissent un trompe-l'œil qui a toutes les allures de l'antique. Mais il y a deux catégories de faussaires, l'ouvrier malhonnête, habile pasticheur, qui copie avec malice ou embellit adroitement des objets nuls, et l'autre, bien plus redoutable, l'artiste dévoyé, qui sait ce que c'est que de rêver sur une belle œuvre et qui, tout en copiant, se fait créateur.

Il faut aujourd'hui une grande perspicacité naturelle et de solides connaissances pour éviter tous les pièges des faussaires. Le savant auteur du catalogue des terres cuites d'Asie de la collection Gréau écrivait en 1886 : « Le coup d'œil est un don de Dieu. On l'a ou on ne l'a pas ». Rien n'est plus vrai ; mais il ne suffit pas d'avoir naturellement du goût,

1. Le *Musée* a organisé une serie de conférences sur les mystifications artistiques ; nous publions la première de ces conférences sur les terres cuites fausses.

il faut encore que ce goût soit tenu en éveil par d'incessantes comparaisons; il faut exercer la mémoire de l'œil presque journellement.



FIG. 6. — ULYSSE NAUFRAGÉ.
Pseudo-antique du XIX[e] siècle.

Et, tout en habituant notre esprit à l'analyse serrée des qualités et des défauts d'une œuvre d'art, nous ne devons pas oublier que la promptitude de jugement est indispensable. Il faut se méfier de ce scepticisme à outrance, qui consiste à retenir comme suspecte toute pièce nouvelle qui n'a pas une provenance avérée. *Une œuvre regardée* SANS *enthousiasme est une œuvre mal vue, tout autant qu'une œuvre regardée avec* TROP *d'enthousiasme.* Laissons donc le système de la *porte fermée* à ceux qui n'ont pas un goût personnel et qui attendent la lumière des enquêtes officielles sur la provenance. C'est par suite de cette impitoyable suspicion, qu'en 1883, le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie française, la coupe d'or à émaux translucides de Charles V, connue sous le nom de coupe Pichon, fut vainement offerte à Paris à sa seule valeur intrinsèque : c'est encore pour le même motif que le trésor de Chypre de la collection Pierpont-Morgan. un des joyaux de l'art byzantin, a été perdu pour la France.



FIG. 7. — AGAMEMNON ET BRISÉIS.

Une des mystifications les plus audacieuses du XIX[e] siècle est celle des terres cuites pseudo-antiques. Les terres cuites antiques, avant le XIX[e] siècle. étaient connues seulement par des exemplaires peu importants, qui n'avaient pas attiré beaucoup l'attention des foules. Aussi, dans cette branche, les faussaires ne s'étaient pas donné grand mal. Au XVIII[e] siècle, on a fait une série de réductions en terre cuite de marbres antiques des

collections princières de Rome. Au commencement du XIX[e] siècle, on fit circuler quelques surmoulages des plaques dites Campana, qui avaient excité la curiosité. Les falsifications les plus audacieuses furent lancées sur les marchés européens vers 1875 et, disons-le franchement, elles ont trompé tout le monde, savants et marchands.



FIG. 8.
PSEUDO-ANTIQUE DU XIX[e] SIÈCLE.

Les fouilles heureuses de Capoue et de Canosa en Italie, de Tarse en Cilicie, de Tanagre en Béotie, de Myrina sur la côte d'Éolide, celles de Cyrénaïque, de Crimée et d'Égypte, avaient successivement révélé tout un monde de figurines délicieuses, qui eurent vite fait de passionner les collectionneurs.

« Grâce à elles, écrivait M. Rayet, les contemporains d'Alexandre le Grand ressuscitent un moment sous nos yeux : regardons-les passer devant nous, non pas tels que les idéalisait le marbre, mais tels qu'ils se montraient dans la rue ou à la maison, avec leurs vrais costumes, leurs mouvements ordinaires, leurs attitudes et leurs gestes typiques. »

Les faussaires y virent une occasion incomparable. Ce furent d'abord des surmoulages de terres cuites tanagréennes, quelques-unes obtenues même au moyen de moules antiques qu'on avait recueillis dans les nécropoles. Ensuite, lors des fouilles clandestines de Smyrne, à la suite de la découverte d'un grand nombre de fragments, on s'avisa de reconstituer des pièces d'après des fragments divers, et de refaire les parties manquantes. Le tout était remis au four, et subissait des repeints, nécessités par l'action du feu sur les parties antiques.



FIG. 9. — LIBATION AU SPHINX.
Pseudo-antique du XIX[e] siècle.

Le succès de ces truquages encouragea les faussaires d'Athènes, qui, appartenant à cette nuée d'antiquaires nomades qui parcourent périodiquement l'Europe, vendaient eux-mêmes leurs produits et écoutaient attentivement critiques et éloges. On avait tâté le terrain, il était favorable aux pires audaces : des antiquaires parisiens avaient été trompés et s'obstinaient dans leur erreur, des savants leur avaient fait bon accueil, et, même, à un moment donné, presque tous les érudits avaient été mystifiés,

ou, comme M. Reinach, feignaient de l'être pour mieux se renseigner.

Les faussaires, prenant comme point de départ certains types d'Asie Mineure de basse époque, qui pourraient se classer même au règne de Septime-Sévère, donnèrent libre essor à leur fantaisie et remplirent les collections parisiennes d'un essaim de dieux folâtres, qui resteront dans la pensée de l'historien comme des documents précieux de l'interprétation populaire grecque au XIXe siècle des légendes antiques. C'est du *Folke-lore* sculpté.

Le premier cri d'alarme partit simultanément d'Amérique et d'Angleterre, après l'exposition rétrospective qui eut lieu à Paris en 1878, et la question de l'authenticité fut examinée dans les revues américaines et anglaises par des archéologues français, qui avaient craint de provoquer une polémique trop passionnée en publiant leurs observations dans des revues françaises.

François Lenormant en parla dans la *Contemporary Review* de 1878, p. 859, en traduisant presque en entier la docte dissertation de Froehner sur le classement des terres cuites. S. Reinach reprit la question dans la *Classical Review* de 1888, ayant l'appui de Rayet et de Furtwængler, qui, d'abord partisans de l'authenticité — Furtwængler avait même acheté en vente publique le célèbre groupe *la Barque de Charon* — s'étaient ralliés ensuite aux conclusions de Lenormant et de Reinach.

En France, malgré toutes les critiques, l'engouement fut tel que M. Pottier, en 1890, tout en condamnant avec beaucoup d'esprit, mais sans faiblesse, les *grands groupes d'Asie-Mineure*, laisse apercevoir son désir d'éviter toute polémique.

Voici ce qu'écrivait M. Pottier dans son charmant petit livre de la Bibliothèque des Merveilles, *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité* :

On s'étonnera peut-être de ne pas trouver ici un seul mot relatif aux terres cuites de grandes dimensions qui, sous le nom de *groupes d'Asie-Mineure*, ont afflué depuis quelques années à Paris et passionné les amateurs. Deux raisons nous ont empêché de leur faire place dans un livre de vulgarisation. Elles sont fort suspectées par de bons juges qui y reconnaissent un style mièvre et affecté, plus semblable au pseudo-antique du XIXe siècle qu'à une variété de la décadence gréco-romaine, de hautes invraisemblances dans l'agencement des draperies et dans l'exécution des accessoires, enfin, des sujets peu familiers à l'art industriel des anciens. De plus, on n'a jamais voulu ou pu indiquer l'emplacement exact d'une nécropole assez importante pour fournir en peu de temps plusieurs centaines de groupes et de figurines d'une taille inusitée : toutes les enquêtes sur cette mystérieuse contrée sont restées sans résultat. Aux dernières nouvelles, on annonçait que l'hypothèse d'une provenance asiatique était abandonnée et qu'il fallait chercher en Béotie la patrie d'origine de cette série. Nous n'avons point ici à prendre parti dans les débats irritants que cette question a soulevés, bien que notre opinion personnelle soit faite sur ce point et suffisamment connue. Nous nous contentons de constater que les principaux

musées d'Europe ont jusqu'à présent fermé leurs portes à ce qu'on a spirituellement appelé « le demi-monde des terres cuites » et que ces nouvelles venues ne peuvent être admises à jouir du droit commun, tant qu'elles n'auront pas un état-civil en règle.

Aujourd'hui, la question peut être jugée avec un calme plus grand, et il ne faut pas laisser se perdre le souvenir de cette étrange aventure sans en tirer tout l'enseignement qu'elle comporte[1]. Cela est d'autant plus nécessaire, qu'après 1890 quelques-unes de ces terres cuites fausses se sont glissées dans les vitrines des musées, et, en Angleterre même, où le débat sur la fausseté s'était engagé pour la première fois, on a acheté pour le British Museum[2] deux figurines de style archaïque, représentant l'une Poseidon, l'autre Athéna. Les musées de Berlin, de



FIG. 10 A 12. — PSEUDO-ANTIQUES DU XIXe SIÈCLE.

Munich, de Vienne, de New-York, en ont acheté également. Au Petit Palais (coll. Dutuit), il y a quelques statuettes et deux vases à reliefs faux.

En France et en Allemagne, on a vu tel savant qui se prononçait sévèrement contre certains groupes, admettre sans hésitation l'authenticité d'autres séries tout aussi discutables. Furtwængler soutint d'abord la thèse de l'authenticité, et acheta même deux de ces terres cuites pseudo-antiques, puis reconnut s'être trompé et écrivit de nombreux

1. A l'occasion de la dispersion de la collection Warneck, les experts Sambon et Canessa condamnèrent pour la première fois dans une vente publique, d'une façon précise et explicite, ces groupes, et firent graver une planche où étaient réunis les plus typiques d'entre eux. M. Félix Feuardent suivit cet exemple, en déclarant ironiquement, lors de la seconde vente Lecuyer, qu'il garantissait les objets seulement pour un mois. M. Robinson, le savant directeur du département des antiques au Metropolitan Museum of Art de New-York, vient d'exposer une série de ces terres cuites fausses à titre de comparaison avec les terres cuites antiques (*Bulletin of the Metropolitan Museum*, vol. III, 6 juin 1908).

2. Au British Museum, il y a également une petite coupe à fond blanc, avec nombreuses figures au trait rougeâtre (sujet : la Gigantomachie), qui est suspecte et qui contraste singulièrement avec les chefs-d'œuvre qui l'entourent. Je vois avec plaisir que M. Pottier a relégué dans un coin obscur une disgracieuse terre cuite moderne, figure comique à longue barbe, tenant une quenouille, que ses prédécesseurs avaient mise bien en vue dans une des principales vitrines de la salle des terres cuites provenant de Grèce.

articles pour démontrer la fausseté de plusieurs groupes. C'est lui qui le premier — et très judicieusement à notre avis — émit des doutes sur l'authenticité du célèbre vase à deux têtes portant la signature de Cléoménès. M. Winter, dans son excellent ouvrage sur les terres cuites, exclut plusieurs séries, mais hésite pour certaines figurines dont les dessins suffisent à indiquer l'origine. Et, ce qui est le plus curieux, les larrons d'Athènes finirent par se tromper mutuellement.

L'enthousiasme que suscitèrent en France ces terres cuites nous semble devoir être expliqué par un phénomène moral, dont doivent se rendre compte tous ceux qui veulent juger équitablement des qualités d'une œuvre d'art, car c'est un mirage des plus dangereux. Artistes, collectionneurs, critiques d'art, tous chérissent, parmi les plus pures jouissances éprouvées, le souvenir des chefs-d'œuvre admirés par eux dans les musées ou dans les pays particulièrement favorisés par l'art. Ces personnes, profondément éprises du Beau, devraient être choquées par les imperfections d'œuvres du genre de ces terres cuites fausses; mais l'exaltation de leur esprit devant un objet qui, par certains côtés, évoque leurs plus chers souvenirs dans le domaine de l'art, les rend presque aveugles pour les défauts de l'œuvre. Le rayonnement des souvenirs peut donner de la couleur même à un objet banal.

A cela s'ajoute un autre fait, qui hypnotise notre pensée. Dans les discussions sur des œuvres douteuses, on répète souvent cette phrase : « Rien n'est plus difficile que d'imiter à ce degré le style antique. » — « Un artiste moderne ne peut pas faire telle ou telle chose. » L'artiste moderne, il est vrai, ne peut jamais se dépouiller entièrement de son style moderne. Mais au point de vue de la copie de l'antique, un simple artisan italien pourra faire, avec une grande désinvolture, ce qui serait presque impossible pour un artiste français, ce qu'un Saxon tenterait en vain. Et ce n'est pas seulement une question de tempérament. A Rome, à Florence, à Naples, on voit une foule de jeunes sculpteurs qui font leur apprentissage dans les nombreux ateliers où se répètent par milliers les copies des chefs-d'œuvre antiques; ils vivent presque toute leur jeunesse dans les musées. Le grand sculpteur napolitain, Gemito, a commencé ainsi, et sa copie de la statuette du Dionysos adolescent de Pompéi est une merveilleuse interprétation de l'antique, car à travers les boursouflures de la patine, il a su retrouver toute la grâce exquise du modelé antique.

Nous avons parlé souvent de groupes. En effet, parmi les terres cuites pseudo-antiques, les groupes — et souvent des groupes très importants à sujets mythologiques ou héroïques — sont bien plus nombreux que les statuettes.

Les groupes authentiques sont au contraire excessivement rares — une quarantaine au plus — et s'inspirent surtout de motifs familiers : les exemples les plus connus sont : *la Scène nuptiale* de la nécropole de Myrina, au Louvre ; *les Joueuses d'osselets*, provenant de Capoue, au British Museum ; *Deux femmes debout*, groupe trouvé à Corinthe par M. Pottier ; *l'Enkotylé*, groupe dont on connaît plusieurs répliques provenant de Grèce, d'Asie-Mineure et de Capoue ; *le Pédagogue et l'enfant*, petit groupe dont on a également plusieurs répliques. On connaît aussi un certain nombre de groupes de basse époque : ils sont petits et de fabrication sommaire.

FIG. 13.
LE TIREUR D'ÉPINES.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

Mais les collectionneurs parisiens voulaient des groupes de l'importance de *la Scène nuptiale ;* déjà ils méprisaient les ravissantes statuettes de Tanagre, leur reprochant surtout d'être connues à un trop grand nombre d'exemplaires.

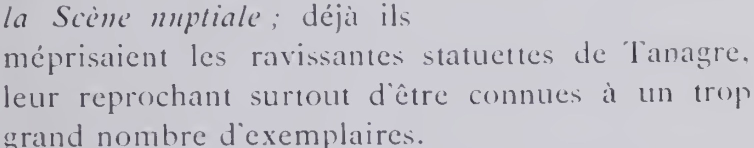




FIG. 14.
LA BELLE AU BOIS DORMANT.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

En effet, les terres cuites recueillies dans les nécropoles de Béotie et d'Éolide, n'étant que de bien modestes œuvres industrielles, fabriquées au moyen de moules, offraient de fréquentes répliques du même sujet. Les statuettes pseudo-antiques, au contraire, étaient d'une étonnante variété.

Jamais on n'avait vu un art plus bavard.

Ces terres cuites fausses se divisent en plusieurs séries, dues à des artistes différents ; nous les désignerons par les lettres : *a, b, c, d.*



FIG. 15. — UN CHAR EXCENTRIQUE.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

a) Terres cuites archaïques ou de l'épanouissement de l'art attique. Leur terre est friable, elles ont une patine jaune d'ocre, souvent sablonneuse. Leur dessin est sec. Exemples : *Poseidon et Athéné*, au British Museum ; *Figurine de Vénus d'ancien style* (*les Arts*, 1908) : *Hoplite agenouillé* (coll. Somzée).

b) Terres cuites de pâte rouge, à couverte blanc crème avec traces de couleurs. Dessin facile et plein de verve. Sujets héroïques. Exemple : *Amazone combattant* (fig. 17).

c) Terre d'un rouge jaunâtre, chevelures rousses, détails d'un blanc éblouissant. Sujets aimables dans le style des œuvres de Canova. Exemples : *Ulysse et les sirènes* (coll. Lécuyer), *Pâris et Hélène* (fig. 16), *Éros et Psyché* (fig. 1), *les Filles de Pandharée* (fig. 2, coll. Warneck), *Joueuses d'osselets*.

d) Terre pâle, avec couleurs bleu, blanc et rose, d'un ton gris. Dessin compliqué. Exemples : *Vénus découverte par des Éros* (fig. 4), *Figure comique à longue barbe* (musée du Louvre), masques comiques, etc.

Ces quatre séries montrent des procédés, des tendances et un choix de modèles tout à fait différents. Si elles étaient anciennes, il faudrait



FIG. 16 A 18. — PSEUDO-ANTIQUES DU XIXe SIÈCLE.

trouver pour chacune d'elles une provenance isolée et éloignée des centres où déjà des fouilles officielles ont été pratiquées. Cela explique pourquoi les savants qui ont cru à leur authenticité ont proposé les provenances les plus diverses : Smyrne, Tarse, une ville de Béotie, etc.

Un seul point de contact existe entre elles, c'est la pauvreté du dessin ; ce qui frappe surtout le regard, c'est la facture molle et hésitante des draperies, avec leurs plis trop serrés et ondulants, ce sont les mouvements du corps féminin, leur déhanchement très moderne, le traitement disgracieux du nu dans les figures viriles. L'antiquité n'a pas introduit dans l'art ce dévergondage suggestif ; il a dit les choses soit avec une extrême brutalité, soit avec une délicate modération.

Froehner, qui a été le premier à donner une classification précise des terres cuites antiques, a très bien compris le côté défectueux de ses ouvrages. Dès 1879, il nous dit qu'ils sont « *d'une hardiesse qui dépasse toute mesure, et qui, ayant épuisé le domaine du beau et de l'harmonieux, ne recule pas devant la disproportion et l'énormité* ». Cet auteur fait souvent allusion à l'époque très basse de certaines terres cuites et il en

fait état pour défendre l'authenticité de certains groupes. On pourrait penser, en effet, aux contornites du IVe siècle de notre ère, qui offrent des sujets analogues à ceux de quelques-unes de ces terres cuites. Mais aujourd'hui que nous avons devant les yeux tous les éléments de cette audacieuse mystification, nous voyons que l'analogie repose seulement sur la même façon puérile d'interpréter les légendes antiques, et les faussaires se sont trahis en fabriquant des œuvres qui, par leurs sujets et leur style semblent appartenir à des époques différentes (depuis le VIe siècle avant notre ère, jusqu'au IIIe après), tandis que par des particularités bien nettes de dessin et de patine, elles sont manifestement contemporaines.

Passons en revue quelques sujets : voici d'abord le souvenir des grandes épopées et de la littérature théâtrale de la Grèce antique : *Œdipe et Antigone*, groupe inspiré par la première scène de l'Œdipe à Colone



FIG. 19 ET 20. — PSEUDO-ANTIQUES DU XIXe SIÈCLE.

de Sophocle ; *Agamemnon emmenant Briséis — Ajax et Achille — le Vieux pédagogue* qui apporte à Électre la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, une des scènes les plus émouvantes de l'*Électre* de Sophocle. Voici toutes les tribulations d'Ulysse : *Ulysse labourant la terre, Ulysse et Philoctète, Ulysse naufragé* (fig. 6), *Ulysse et les Sirènes* (fig. 19).

La série mythologique n'est pas moins riche, et les gracieuses légendes des *Métamorphoses* sont des sujets de prédilection. Les amours de Jupiter et de Léda ont été pour les artistes — surtout au XVIe et au XVIIIe siècles — une source inépuisable d'inspiration. Nos modernes coroplastes ne pouvaient pas échapper à la fascination de ce sujet, et, en effet, il nous ont gratifiés d'une quinzaine au moins de motifs variés représentant Léda et le cygne (fig. 22).

Ces faussaires aimaient aussi la plaisanterie, et leurs personnages comiques ne rient pas du bout des lèvres ; c'est une franche hilarité qui gagne le spectateur tant elle est suggestive. Voyez ces deux joyeux compères qui reviennent d'un banquet et se font d'amusantes confidences (fig. 23).

Ceux qui ont eu l'occasion de voir un très grand nombre de ces terres cuites ne peuvent s'empêcher de s'apercevoir que les artistes, qui

les ont façonnées ont eu recours à d'autres sources qu'à des recueils d'antiquités. Ils ont connu les satyres des tableaux du Titien et de Rubens, les bas-reliefs de Flaxman et de Pitts, les sculptures de Thorwaldsen et de Canova, les peintures de David et de Gérard. Jamais, pourtant, les faussaires n'ont donné ainsi libre cours à leur imagination, c'est pourquoi l'ensemble de ces statuettes offre un intérêt piquant que ne peuvent pas avoir d'autres genres de falsifications.



FIG. 21.
NIKÉ FAISANT UNE LIBATION.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

On a indiqué souvent des moyens pour reconnaître une terre cuite ancienne. Ces moyens sont utiles, mais non pas infaillibles. Les voici : les terres cuites grecques cassées montrent à l'intérieur des taches noires qui proviennent d'une cuisson imparfaite ; — une terre cuite ancienne absorbe rapidement une goutelette d'eau ; trempée dans l'eau elle exhale une forte et âcre odeur. Mais le meilleur indice est l'examen comparatif de l'argile qui a servi pour la fabrication des diverses séries de terres cuites en Grèce, en Asie-Mineure, en Égypte, en Italie. Cette étude est très importante au point de vue de la classification et extrêmement utile pour la détermination des pièces authentiques. Les faussaires n'ont eu qu'un souci, celui de rendre légères et friables leurs terres cuites, et ils ont été même trop loin dans cette voie, mélangeant à l'argile des éléments étrangers ; par contre, ils n'ont pas tenu compte des qualités diverses des terres glaises.



FIG. 22. — LÉDA ET LE CYGNE.
Pseudo-antique du XIXe siècle.



FIG. 23.
DEUX JOYEUX COMPAGNONS.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

Les terres d'Asie renferment souvent des paillettes dorées, celles d'Italie des cristaux noirs et des paillettes vitreuses dorées. Il est facile de reconnaître la terre orangée ou rosée des statuettes phéniciennes, la fine terre blanchâtre des tanagréennes, la terre rouge et compacte des figurines d'Asie-Mineure et des îles grecques de la côte d'Asie, la terre grossière et blanchâtre

des statuettes étrusques. L'engobe ou la coloration offrent également des indices précieux. Prenez une terre cuite douteuse, avec sa coloration lourdement gouachée, et mettez-la au milieu de quelques statuettes sûrement authentiques, vous discernerez alors mieux les particularités de sa coloration; l'impression est la même que celle produite par une étoffe moderne salie, à côté d'une étoffe ancienne aux couleurs fanées.



FIG 24.
VASE PSEUDO-ANTIQUE
DE LA COLLECTION DUTUIT.



FIG. 25. — SUJET COMIQUE.
Pseudo-antique du XIXe siècle.

Il me reste à parler d'un dernier indice : la patine. Tout objet antique en terre, en métal, en os, en verre, a une *épiderme* que, ainsi que celle de la main calleuse d'un vieux marin, le temps seul peut lentement transformer. La lente infiltration de la terre avec les eaux alluviales, les petites racines qui enveloppent souvent les objets dans les tombeaux, le contact avec le métal et avec la terre grasse, décomposent légèrement la surface d'une terre cuite, y font peu à peu mille petites taches diverses, forment des petites plaques, des porosités, des effritements, des écaillements d'une grande irrégularité, déposent, par contre, sur d'autres parties, des grumeaux calcaires, transforment par endroits les couleurs. Le faussaire veut imiter cela, mais il se heurte à la plus grande des







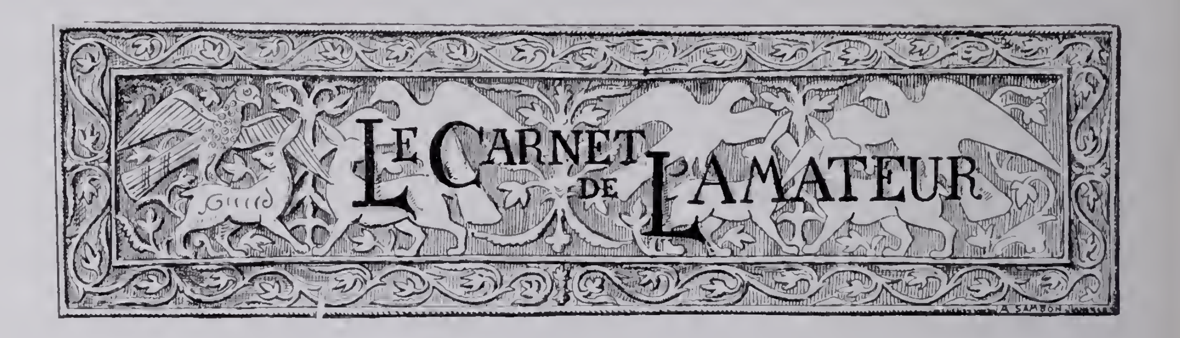
FIG. 26 A 28. — PSEUDO-ANTIQUES DU XIXe SIÈCLE.

difficultés; il fait trop, parce qu'il fait d'un grand coup ce qui devrait être fait à des millions de reprises. Tout ce qu'il produit est d'une banale uniformité, d'une couleur toute spéciale. Cela sent l'acide et la boue. Par contre, quelle couleur merveilleuse et subtile que ce *ton* donné par le temps. Ne nous plaignons pas trop si ce maître farouche a

quelque peu maltraité une œuvre d'art, puisque, en revanche, il lui a donné cette couleur que nul artifice ne peut remplacer.

Plus d'un collectionneur, je le sais, me dira avec tristesse : Pourquoi troubler ce rêve si charmant ? L'illusion ne vaut-elle pas toujours mieux que la réalité ? Quoi de plus émotionnant, en effet, que l'arrivée inopinée de ces statuettes loquaces et polissonnes, qui, comme les fées d'un conte de Perrault, donnaient d'un coup de baguette une surface nouvelle aux études archéologiques. Qu'étaient auprès d'elles ces pauvres petites Tanagréennes et même leurs sœurs de Myrina, chétives et solitaires, toutes un peu tristes et ennuyeusement pareilles ?... Mais le jour vient et les rêves s'envolent.

O. Théatès.



Un projet de loi. — Le 11 juin, le député florentin M. Rosadi, a présenté à la Chambre italienne sa relation sur le projet de loi devant régler l'exportation des objets d'art. M. Rosadi fait noter que l'article 8 de la loi votée en 1902 avait admis en principe le droit d'exportation, frappant les objets d'art anciens, d'une taxe s'élevant progressivement, selon l'importance des objets, de 5 à 20 %, réservant simplement à l'État le droit de préoption et des conditions spéciales de paiement. L'administration des Beaux-Arts s'était pourtant trouvée, faute d'argent, dans l'impossibilité d'appliquer cette mesure libérale et avait prorogé la loi à six reprises.

L'éminent jurisconsulte florentin conclut, avec un vif regret — *amaro rammarico* — à la nécessité d'une loi donnant à l'administration des Beaux-Arts le droit d'interdire l'exportation de tout objet d'art jugé d'un certain intérêt et mettant, en quelque sorte, le malheureux collectionneur sous la surveillance de la police.

Cette loi donne satisfaction au chauvinisme d'une coterie — qui s'est pourtant toujours refusée au moindre sacrifice personnel, — mais elle aura une influence néfaste sur l'art en Italie, car elle empêchera la formation de collections privées et enrayera le goût pour l'art ancien. Il ne faut pas confondre la recherche de l'érudit avec l'enthousiasme du curieux d'art. Si l'on ne trouve plus aujourd'hui les Mécènes du XVI[e] siècle, il y a pourtant une élite d'hommes de goût, qui donne une impulsion très vive au mouvement artistique en Italie. Avec la nouvelle loi, elle disparaîtra presque complètement, car la possession est un des plus grands stimulants du goût artistique. On hésitera même à acheter des sculptures ou des tableaux contemporains qui, dans l'espace de 50 ans, deviendront virtuellement la propriété de l'État.

L'État — à moins d'appliquer les théories collectivistes — ne peut revendiquer la possession exclusive que des monuments créés pour la place publique ; pour les autres, il ne peut qu'exercer un contrôle, dans l'intérêt public, en respectant pourtant

intégralement les droits du possesseur.

Il est à souhaiter que le gouvernement italien suivre l'exemple de l'Angleterre, de la France, de la Belgique, de l'Allemagne, qui encouragent les groupements de collectionneurs, lesquels, très souvent, sans l'appui chancelant d'une loi vexatoire, empêchent des objets de haute valeur artistique de sortir, non seulement du pays, mais de la région pour laquelle ils furent créés.

Et nous nous demandons : est-ce un grand mal que certains objets d'art sortent du pays d'origine ? Ne sait-on pas que certaines périodes artistiques ont été étudiées dans le pays même, à la suite de comparaisons heureuses qui avaient pu être établies grâce à l'exportation ? Et n'est-ce pas le principal rôle d'une œuvre d'art, celui de porter au loin l'écho des enseignements et de la gloire d'un pays ?

* * *

Le nouveau tableau de Memling au Louvre. — Nous avons déjà parlé de ce merveilleux petit tableau. Il est intéressant de le suivre à travers les différentes collections. Il fut trouvé en Italie par le Conn. Meazza ; il passa ensuite en France dans la collection Warneck, puis fut acheté par l'antiquaire Nardus et figura à l'exposition des Primitifs de Bruges. Acquis par M. Kleinberger, il a été cédé au Louvre pour la somme de 200.000 francs, plus de vingt fois supérieure à celle qu'il avait réalisée il y a vingt ans à la vente Meazza. Le Louvre possède six autres tableaux de Memling : *la Vierge à l'Enfant*, légué par la comtesse Duchâtel ; *le Mariage de sainte Catherine*, légué par M. Gatteaux ; *le Donateur en prières*, offert par Mme Édouard André ; le *Saint Jean-Baptiste*, provenant de la galerie Lucien Bonaparte ; la *Sainte Madeleine*, achetée en 1851 et le célèbre triptyque du *Martyre de saint Sébastien*, de *la Résurrection* et de *l'Ascension*, acquis en 1860, à Turin, pour la modeste somme de 13.500 francs.

* * *

Accroissements des musées. — La construction de l'annexe du musée Carnavalet se poursuit activement. La porte d'entrée du musée, de style Louis XIII, sera ornée du marteau et des ferrures authentiques de l'ancienne maison de Pierre Corneille, située à Paris, rue d'Argenteuil.

— Le musée de Cluny a reçu deux legs importants : l'un par M. Balet, de faïences italiennes du XIVe siècle ; l'autre par M. de Forey, de figurines en ivoire et bronzes du XIIIe siècle.

— Le musée de la Malmaison vient de s'enrichir d'un Neptune colossal, par Puget, don de Mme Lachaume. Cette belle statue de marbre avait été placée dans le parc du Trianon consulaire, au confluent de la source Joséphine et du ruisseau de Saint-Cucufa, pour décorer le bassin de Neptune, à quelque distance du Temple de l'Amour ; par suite de ventes et lotissements successifs, elle était devenue une propriété privée.

— Le Metropolitan Museum de New-York a acquis un tableau très intéressant, attribué à Pietro di Domenuddo da Montepulciano, qui offre des analogies avec la manière de Gentile da Fabriano.

* * *

Pour les vieilles maisons de Rouen. — Plus les maisons modernes deviennent disgracieuses et plus grand est le chagrin de voir disparaître les pittoresques ruelles des anciens temps ; leurs noms même avaient pour nous un charme infini. *La Revue politique* et *littéraire* (*Revue bleue*), plaide une fois de plus la cause de certaines vieilles rues de la pittoresque ville de Rouen.

« Qui dira les noms si chantants, si savoureux, de ces vieilles rues tortueuses, fraiches et pittoresques : rues de l'Écureuil, Eau-de-Robec, de la Ganterie ou de la Foulerie, de la Grosse-Horloge et de la Grande-Mesure, du Loup, du Nid-de-Chiens et de la Pie-aux-Anglais ? Qui nommera encore la place du Marché-aux-Balais, celle des Parcheminiers, la rue des Trois-Cuisines, la rue Raboteuse et la rue Tous-Vents ? Ce sont là de vieilles et douces voies un peu marchandes, un peu faraudes, un peu poissonneuses, des rues à cidre et des places à pêcherie. Certaines ont vu Jeanne d'Arc, d'autres ont vu Corneille.

Ce sont des témoins. Ne les supprimons

pas; mais comme les Brabançons font dans leur cité, gardons leurs visages, protégeons leurs pierres, soutenons leur vieillesse et leur majesté. »

* * *

Un nouveau musée régional. — Un musée vient d'être créé à Doullens (Somme) et a été inauguré, dimanche 30 juin, par M. Dujardin-Beaumetz.

* * *

Les fouilles d'Alise. — La quatrième campagne de fouilles a déjà donné des résultats intéressants. On a mis à jour un important monument à double colonnade, auprès duquel on a trouvé un hypocauste dont les parois sont revêtues de peintures très curieuses, représentant des formes végétales. Dans une cave datant du Ier siècle de notre ère, on a trouvé une statuette en pierre, haute de 0m53, représentant une femme assise, ayant sur ses genoux une jatte de fruits qu'elle tient de la main gauche. On a aussi découvert un monument qui paraît être le plus important de tous ceux qu'à livrés jusqu'ici la vieille cité. Les colonnes, construites avec d'énormes blocs de calcaire, mesurent 5 mètres de hauteur.

* * *

Une exposition d'art allemand à New-York. — Vers la fin de cette année, aura lieu, au Metropolitan Museum de New-York, une exposition de l'art allemand. Quelques peintres décédés seront représentés, entre autres Bœcklin, Menzel, Liebl et Lenbach et leurs tableaux seront choisis par le Dr W. Bode.

* * *

Exposition de portraits anciens de l'école italienne. — On est en train d'organiser à Florence, pour l'année 1911, une exposition de portraits par des artistes italiens du XVe siècle à 1860.

* * *

La Façade de la cathédrale d'Arezzo. — Plusieurs cathédrales italiennes sont restées inachevées. Le temps — cet artiste incomparable — avait coloré merveilleusement les façades nues de ces églises et jusqu'ici on avait respecté ces pierres qui avaient leur histoire et aussi leur charme. Mais voilà que sévit en Italie une épidémie de *reconstitutions*, et la cathédrale d'Arezzo va avoir elle aussi sa belle façade, style « imagerie Saint-Sulpice ».

Pour montrer à quelles aberrations peut conduire cette manie de reconstitutions, citons l'exemple de cet artiste qui, devant reproduire en bas-relief le portrait du roi Humbert pour la façade du château (reconstitué) des Sforza, à Milan, a sculpté cette image avec une naïveté incomparable et dans les données des sculpteurs du XVe siècle.

* * *

Les monuments artistiques de Versailles. — L'Assemblée générale constitutive de la Société des Amis de Versailles a eu lieu le jeudi 25 juin, dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Victorien Sardou. Le but de cette Société est, non seulement d'enrichir de ses dons le musée de Versailles, mais encore de veiller à la conservation des monuments qui constituent l'ensemble du Versailles historique. La Société a reçu un don de 25.000 francs de M. Gordon-Bennett.

* * *

Congrès d'artistes. — Le deuxième Congrès de l'Union provinciale des Arts décoratifs (Besançon) se tiendra cette année à Munich, les 6, 7 et 8 août.

Les questions suivantes seront soumises à l'étude du Congrès :

1° *Enseignement.* — L'enseignement dans les écoles primaires ; l'apprentissage dans les industries d'art ; les écoles professionnelles d'art appliqué.

2° *Expositions.* — Organisation des expositions d'art appliqué ; création d'un comité permanent rattaché aux Beaux-Arts, mais autonome.

3° *Propriété artistique.* — La défense des droits d'auteur par les syndicats professionnels fédérés de l'Union provinciale des Arts décoratifs.

Plusieurs journaux et un grand nombre de revues artistiques se sont occupés dernièrement de la question des droits per-

manents d'auteur ; mais on n'a pas encore pu trouver une mesure pratique pouvant donner satisfaction aux artistes. En effet, s'il est chose facile de suivre le succès d'une œuvre littéraire, il est presque impossible de connaître le sort d'un tableau ou d'une sculpture, et, si un droit d'auteur était dû sur les ventes successives d'une œuvre d'art, les artistes pourraient, à juste titre, se plaindre de ceux qui garderaient cette œuvre trop longtemps.

Mais un syndicat professionnel peut exercer une action très utile dans la défense des jeunes artistes qui sont souvent victimes d'intermédiaires peu scrupuleux.

* * *

Société italienne pour l'étude des manuscrits antiques sur papyrus. — On vient de constituer, à Florence, une société pour l'étude des manuscrits sur papyrus grecs et latins. En font partie : Pasquale Villari, Domenico Comparetti, Tommasini, Lamberto Loria, Benedetto Croce. La Société a l'intention de faire des fouilles en Égypte. On sait que le professeur Ernesto Schiapparelli avait commencé, en 1903, des fouilles à Hermopolis Magna ; ces fouilles, interrompues faute d'argent, seront reprises prochainement.

* * *

Un Musée Morgan à Rome. — On prête au célèbre financier américain l'intention de former un musée à Rome, pour y réunir quelques chefs-d'œuvre de l'art antique et de la Renaissance italienne.

Le journal anglais *The Globe* reçoit de Rome l'information que M. Pierpont-Morgan aurait acheté, pour la somme de 150.000 fr., le bas-relief découvert, en décembre 1907, à Tor del Padiglione, près de la Cocchina, dans la Campagne de Rome, et qui représente le favori d'Hadrien, Antinoüs, sous les traits de Bacchus et avec les symboles de l'Automne.

* * *

La Maquette d'un monument inédit du XVIe siècle. — On signale une découverte d'un haut intérêt artistique : celle de la maquette en terre cuite d'un monument en l'honneur d'Alexandre Farnèse, par Leone Leoni.

Ce monument fut commandé quand le célèbre capitaine de Philippe II était gouverneur des Pays-Bas. Alexandre Farnèse est représenté debout, posant les pieds sur un Fleuve couché et des femmes enchaînées ; à côté de lui, se tient la Renommée.

* * *

Le Musée du faux. — Au Metropolitan Museum de New-York, on commence à réunir, auprès des différentes séries de l'art antique et moderne, quelques échantillons typiques de contrefaçons dangereuses. Une importante série de terres cuites pseudo-antiques est déjà exposée au public, et l'on prépare l'exposition d'une série de bronzes antiques habilement imités.

* * *

L'Art français du XIXe siècle à l'Exposition Franco-Britannique. — *La Chronique des Arts (Gazette des Beaux-Arts)* attire l'attention sur la mauvaise organisation de cette Exposition rétrospective de l'art français : « C'est avec Ingres et Delacroix qu'elle commence..., mais Ingres et Delacroix eux-mêmes ne sont pas représentés bien sérieusement. Les grands romantiques de la première partie du XIXe siècle, les paysagistes qui ont eu une telle influence sur l'art des autres pays et qui sont si admirés hors de France comme en France, sont présents sans doute, et des œuvres très honorables sont exposées ; mais il n'y a là nul ensemble éclatant qui donne l'impression de ce qu'a été la floraison de nos grandes écoles. Il en va de même pour les impressionnistes ; les toiles qui sont à Londres ne peuvent faire comprendre la place que l'impressionnisme a occupée dans l'art français de ces dernières années.

* * *

Un Musée Segantini. — Un comité s'est formé à Saint-Moritz (Engadine) pour y créer un musée Segantini. On espère l'inaugurer le 9 septembre prochain.

* * *

L'Exposition de miniatures au Burlington Club. — L'exposition de manuscrits enluminés du IXe au XVe siècle, qui

vient d'avoir lieu à Londres, a eu un très grand succès, et le savant rédacteur du catalogue, M. Sydney Cockerell, constate, avec justice, que tant et de si remarquables exemples de l'art de l'enlumineur, n'ont jamais été réunis jusqu'ici dans une exposition.

* * *

Un Guide illustré du musée de Naples. — L'éditeur Richter vient de publier un guide illustré du musée de Naples.

Les sculptures en marbre sont décrites par Lucio Mariani, les bronzes et les peintures pompéiennes par Antonio Sogliano, les terres cuites et les bijoux par Giovanni Patroni, les collections égyptiennes par Orazio Marucchi, les médailles et les gemmes par Ettore Gabrici, les inscriptions par Guilio de Petra.

* * *

Ventes sensationnelles de tableaux. — La vente de la collection Stephen Holland, qui a eu lieu à la fin de juin, chez Christie, à Londres, a donné lieu à des adjudications sensationnelles pour des tableaux de l'école anglaise. On a payé 330.750 francs un tableau de Turner, *Mortlake Terrasse*.

Selon le *New-York Times*, trois des célèbres tableaux de Van Dyck, de la collection Cattaneo, auraient été vendus à M. P. A. B. Widener de Philadelphie et pour un seul de ces tableaux on aurait donné deux millions et demi. Deux autres tableaux de Van Dyck, de la même provenance, ont été acquis par le Musée Britannique et un sixième par M. H. C. Frick.

* * *

Réorganisation de l'école des Arts décoratifs. — M. Deville, dans un rapport soumis au Conseil municipal, a proposé l'envoi dans divers pays d'Europe de délégations chargées d'étudier la question de la reconstruction et de la réorganisation de l'école des Arts décoratifs à Paris. On s'est occupé beaucoup et très utilement, en ces temps derniers, d'expositions d'art appliqué ; mais avec la disparition de l'apprentissage, un nouveau problème se pose et l'enseignement des arts décoratifs doit suivre en France de nouvelles voies.

* * *

Un don à la ville de Paris. — M. Dujardin-Beaumetz vient de donner à la ville les deux groupes de cerfs du sculpteur Gantet.

* * *

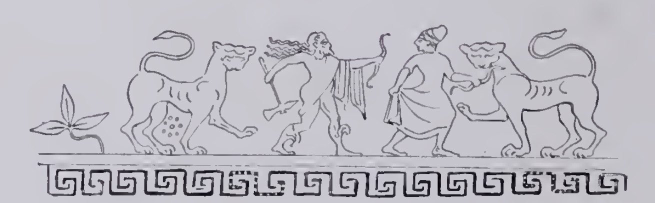
Une exposition de verrerie. — Le jury du musée Galliera vient de décider que l'exposition de 1909 serait consacrée à la verrerie française. Un choix d'œuvres du XIXe sera joint à l'exposition.

* * *

Nécrologie. — L'Angleterre vient de perdre un de ses plus grands archéologues en la personne de Sir John Evans.

Ce savant a été durant très longtemps président de la Société Numismatique Londres.

L'AMATEUR.



Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

20 — *Tiers de sou.* DN·IVN·PP. Buste de face comme au numéro précédent. Grènetis. ℟. VITIR ∇ ⁘ ∇ϚVTV — CONOB. Croix accostée des lettres S — L. Grènetis. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 32.
Coll. de S. M. le roi d'Italie, coll. Sambon, 80 fr.

b) *Monnaies de Luitprand seul, avec l'initiale* L (756-757).

21 — *Sou d'or.* DN·INV·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VICTRO ∇ ∇ ϚVSTV — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, L. Grènetis. Or (18 carats). Poids, 3 gr. 89. 50 fr.



21



22

22 — *Tiers de sou.* DI·VCN·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VICT ∇ITV — CONOB. Croix ; à gauche, L. Grènetis.
Or (18 carats). Poids, 1 gr. 30. 50 fr.

Dans la collection de M. Schlumberger se trouve un sceau en plomb de dessin identique à celui de ces sous d'or, portant la légende : DN·LIVTPRAND.

c) *Monnaies de Luitprand rebelle, avec le titre de* dux *(757-758).*

23 — *Sou d'or.* DNI — INVS·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VICTRO ∇ ∇ ϚVSTV — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à droite, L·DVX en monogramme.
Or (18 carats). Poids, 3 gr. 90. Coll. Sambon. 100 fr.



24



23



25

24 — *Tiers de sou.* D·VϚ·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VICTOR VNSTV — CONOB. Croix ; à droite, L·DVX en monogramme. Grènetis. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 30. 50 fr.

25 — *Tiers de sou.* D·VϚ·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VICT·VSTO — CONOB. Croix accostée de groupes de lettres liées : LD — VX. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 31. Coll. Sambon. 100 fr.

Le seul autre exemple où paraisse sur une monnaie lombarde le nom d'un duc avec son titre en toutes lettres, est celui d'une monnaie d'or publiée par

Promis, avec la légende IFFO GLORIVSO DVX : on lit pourtant clairement sur cette pièce le nom du roi Aripert II. Pour la monnaie bénéventaine, le cas est différent, et Luitprand, tout en inscrivant d'une façon très claire le titre, dissimule l'initiale de son nom.

Monnayage anonyme (vers 758).

A cette période, sans que l'on puisse en préciser l'occasion, appartiennent les monnaies suivantes [1] :

26 — *Sou d'or.* DNI — INVS · PP. Buste de face identique à celui des monnaies de Gisulf II et de Luitprand. Grènetis. ℞. VICTOR —•— ⩢ꟼVSTO — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, main gantée ouverte. Or (18 carats). Poids, 3 gr. 90. 50 fr.



26 27

27 — *Tiers de sou.* DN · IO — IVS · PP ou DN — IVS · PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℞. VICT — VSTO · — CONOB. Croix ; à droite, main ouverte. Or (18 carats). Poids, 1 gr. 30. Coll. Sambon. 100 fr.

Arichis II, duc (758-774).

Luitprand avait pris la fuite à l'approche de l'armée de Didier et s'était réfugié à Otrante. Le roi lombard dut, paraît-il, s'assurer le concours de la flotte grecque, pour assiéger le duc rebelle : mais nous ignorons quelle fut la fin de Luitprand. Nous savons également peu de chose des premières seize années du gouvernement d'Arichis. Il avait commencé déjà, à cette époque, ses entreprises incessantes contre Naples, et avait obligé cette ville à lui payer tribut. L'autorité royale était devenue très fragile, car le roi Didier était trop occupé par d'autres soins pour pouvoir intervenir dans le gouvernement de ce lointain duché ; il ne semble même pas que les Bénéventains aient pris une part bien active aux luttes entre Didier et Charlemagne.

Les modifications qu'Arichis apporte au monnayage ducal peu après 770 nous prouvent que, déjà avant la chute du royaume lombard, il avait donné à son duché l'organisatiou d'un État indépendant.

Les premières monnaies, très rares, sont identiques à celles de Luitprand. En voici la description :

1. M. Capobianchi a rapproché de ces monnaies la mention primitive de *solidi mancusi* ; mais je suis persuadé que cette appellation vient simplement du rapide abaissement de la valeur intrinsèque du *solidus italicus*.

28 — *Sou d'or*. DN·VN·PP. Buste de face pareil à celui des monnaies de Luitprand. Grènetis. ℟. VICTIR ∇ •⁚• ∇ϚVSTV — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés; à gauche. A.

Or (18 carats). Poids, 3 gr. 90. Ancienne coll. Sambon. 100 fr.



28 29

29 — *Tiers de sou*. DN·VN·PP. Buste de face comme précédemment. Grènetis. ℟. VITIRV •⁚• VϚVTI — CONOB. Croix: à gauche. A.

Or (18 carats). Poids, 1 gr. 30. Coll. Sambon. 80 fr.

Quelques années avant la chute du royaume lombard, Arichis réforma complètement le monnayage bénéventain. Cette réforme est en étroite corrélation avec une complète réorganisation des forces économiques du duché. Arichis cherche à étendre toujours davantage les relations extérieures du duché: il embellit et agrandit la ville de Bénévent, y fonde de nouvelles églises où il veut réunir des reliques précieuses, et s'il conduit de préférence ses guerriers vers la plaine fertile de la Campanie, c'est parce qu'il songe sans cesse au principal obstacle de la réforme économique qu'il poursuit : l'État bénéventain n'a pas assez de ports et le littoral campanien est son débouché naturel : les vaisseaux qui font le commerce le long de ses côtes assurent à Naples, à Sorrente, à Amalfi, des avantages précieux dont il réclame sa part. C'est dans ce but, autant que pour des motifs de défense, qu'il tourne les yeux vers la petite bourgade de Salerne : il la transforme en une ville fortifiée, il s'efforce de créer une marine, car il a compris que la mer est le chemin de la richesse et de la puissance.

Les modifications apportées au numéraire nous éclairent sur l'impulsion subite donnée au commerce bénéventain, car les émissions ducales, relativement restreintes après la mort de Romuald II, deviennent subitement très abondantes, tellement abondantes même que, soixante-dix-sept ans après la mort d'Arichis, dans des contrats salernitains, on réclamait encore en paiement des *trimissi ex monetis domni Arechis* (*Codex Cavensis Duc*, 65-68, 69-73). Arichis abolit les sous d'or aux trompeuses légendes pseudo-impériales et introduit de nouvelles pièces d'or aux légendes bien nettes. Cette nouvelle monnaie n'a rien de commun avec l'ancienne, car, au lieu de 18 carats, elle contient seulement 13 1/3 carats de fin, et ce subit abaissement du titre a probablement pour objet de rendre plus faciles les rapports avec des monnaies étrangères, car la monnaie bénéventaine n'avait plus aucune affinité avec le numéraire byzantin (sa valeur intrinsèque était la moitié de celle du sou byzantin), et celui-ci, du reste, faisait déjà défaut sur les marchés lombards.

La monnaie contemporaine du royaume lombard est à un titre égal et

même inférieur à celui de la monnaie bénéventaine ; son aloi d'argent montre que l'État n'a nullement l'intention de tromper sur la qualité du métal. La monnaie bénéventaine commença, sous Arichis, à avoir un champ de diffusion plus large[1].

Voici la description des nouvelles monnaies d'Arichis II :

30 — *Sou d'or.* DNS VICTORIA. Buste de face, le diadème surmonté d'une croix. ℟. VICTIR ∇ •⁚• ∇ϤVSTV — C·ONO·B. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, A. Or (13 1/3 carats). Poids, 3 gr. 80. 25 fr.



30 31

31 — *Tiers de sou.* DNS VICTORIA. Buste de face comme précédemment. ℟. VITIRV •⁚• VϤVTV — C·ONOB. Croix ; à gauche, A.
Or (13 1/3 carats). Poids, 1 gr. 30. 15 fr.

Ces sous d'or sont d'un dessin différent de celui des monnaies antérieures. Nous avons déjà dit que les monnaies bénéventaines, depuis l'époque de Romoald II, avaient un caractère bien local ; les graveurs bénéventains, spécialement sous les gouvernements de Gisulf II et de Luitprand, montrent, dans leurs dessins naïfs, une rude énergie qui a son charme, mais les types gravés par eux, d'un relief fortement prononcé, aux lignes sommaires et serrées, ont un aspect sauvage. Les premières monnaies d'Arichis dérivent de cet art éminemment local. Les nouvelles émissions, au contraire, nous montrent des dessins d'un caractère tout opposé. Le relief est très bas, ce qui rend plus facile le maniement de ces pièces ; le dessin, précis et symétrique, s'étale davantage avec une facile élégance. Nous y voyons les effets de l'intérêt du duc pour ce nouveau monnayage et aussi l'influence d'artistes byzantins.

Arichis, premier prince de Bénévent (774-787).

Lorsque, en 774, le roi Charles met sur sa tête la couronne des rois lombards, Arichis est assez fort pour braver le monarque victorieux ; il prend le titre nouveau de prince et revêt tous les insignes de l'autorité souveraine.

Ce n'est qu'en 787 que le roi des Francs, cédant aux instances du pontife Adrien Ier, se décida à envahir la principauté de Bénévent. Arichis s'empressa d'envoyer à Charles son fils Romoald, avec une promesse de soumission ; mais Charles somma le prince de comparaître devant lui, à Capoue. Arichis lui

1. Dans un contrat rédigé à Fondi, en 787 (*Codex Cajetanus D.* I), nous lisons : *Solidi duodecim monete Aricisi.*

envoya de nouveaux ambassadeurs, avec son second fils Grimoald, pendant qu'il prenait refuge dans la ville forte de Salerne. Le roi des Francs ne jugea pas utile de pousser plus loin l'aventure; il ne tenait pas personnellement à revendiquer les prétentions des rois lombards sur cette lointaine principauté qui échappait toujours à toute coercition : il se contenta donc de la promesse d'Arichis, chargea ses *missi* d'aller recevoir dans les principales villes les serments de fidélité des nobles lombards et emmena avec lui, comme otages, le jeune Grimoald et sa sœur Adelgisa.

A peine le roi Charles se fut-il éloigné, que Arichis entama des négociations secrètes avec la cour byzantine, qui était d'autant plus disposée à le seconder qu'elle venait de se brouiller avec le roi des Francs. Mais la mort d'Arichis, survenue à Salerne le 26 août 787, peu après celle de Romoald, l'aîné de ses fils, fit échouer ces projets d'une ligue gréco-lombarde.

Arichis, en 774, avait mis le titre de prince sur ses monnaies sans rien changer à leurs types ; voici la description de ces pièces :

32 — *Sou d'or*. DNS · VICTORIA. Buste de face comme précédemment. ℞. VICTIRV •⁘• PRINPI — C · ONO · B. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche. A. Or (13 ¹/₃ carats). 40 fr.



32 33

33 — *Tiers de sou*. DNS·VICTORIA. Buste de face comme précédemment. VICTIRV •⁘• PRINPI — C · ONO · B. Croix ; à gauche, A. Or (13 ¹/₃ carats). 20 fr.

Ces monnaies sont mentionnées dans des contrats salernitains de la seconde moitié du IXᵉ siècle : *Trimissi de principe de moneta domni Arechis* (*Cod. Cav. D.*, 65, 68, 69, 73).

Grimoald III (788-806).

La mort d'Arichis était survenue au moment même où l'impératrice Irène envoyait dans l'Italie méridionale deux spathaires chargés, avec le procurateur de Sicile, de remettre au prince lombard les insignes de patrice. La veuve d'Arichis, Adalperga, sut profiter très habilement de ces circonstances. Si le roi Charles avait écouté les réclamations intéressées du pape Adrien Iᵉʳ, il aurait gardé Grimoald prisonnier et entrepris la conquête de la principauté de Bénévent. Mais le roi des Francs jugea plus utile à ses intérêts d'empêcher une ligue gréco-lombarde et chercha à s'attacher les Lombards de Bénévent par d'habiles concessions.

Il consentit à reconnaître Grimoald comme successeur légitime d'Arichis, à condition qu'il se déclarât son vassal — mettant le nom du roi des Francs sur ses diplômes et ses monnaies [1] — et s'engageât à payer un tribut annuel de 7.000 sous.

Grimoald ne tarda pas à secouer le joug des Francs, et, reprenant la politique paternelle, il épousa une nièce de l'empereur Constantin VI. En 793 et en 800, Charles envoie son fils Pépin dans l'Italie méridionale; mais Grimoald tient tête aux armées franques.

Voici les monnaies d'or frappées par Grimoald au nom de Charlemagne (788-792).

a) *Monnaies portant le titre ducal.*

34 — *Sou d'or.* **GRIMVALD DVX** (les quatre dernières lettres en monogramme). Buste de face de Grimoald. ℟. **DOMS •⁚• CAR.** ℟. — **VIC.** Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres **ϛ — R.**
Or (12 carats). Poids, 3 gr. 80 à 3 gr. 90. 80 fr.



34 35

35 — *Tiers de sou.* **GRIMVALD DVX** (les quatre dernières lettres en monogramme). Buste de face de Grimoald. ℟. **DOMS •⁚• CAR.** ℟. — **VIC.** Croix accostée des lettres **ϛ — R.**
Or (12 carats). Poids, 1 gr. 30. 40 fr.

Le roi des Francs dut obliger Grimoald à reprendre le titre de duc, et cette monnaie, très rare, fut frappée pour lui donner momentanément satisfaction.

b) *Monnaies sans titre.*

36 — *Sou d'or.* **GRIMVALD.** Buste de face de Grimoald comme précédemment. ℟. **DOMS •⁚• CAR.** ℟. — **VIC.** Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres **ϛ — R.** Or. (12 carats). Poids, 3 gr. 80 à 3 gr. 90. 40 fr.

37 — *Tiers de sou.* Mêmes types et mêmes légendes; au revers, la croix repose sur un seul degré. Or (12 carats). Poids, 1 gr. 30. 20 fr.

38 — *Sou d'or.* **GRIMVALD.** Buste de face comme précédemment. ℟. **DOMS •⁚• CAR.** ℟. **VIC.** Croix sur un socle à trois degrés; à gauche, **GRI** en monogramme. Or (12 carats). Poids, 3 gr. 80 à 3 gr. 90. 80 fr.

1. *Set prius cum sacramento hujus modi vinxit ut Langobardorum mentum tondiri faceret, chartasque vero nummosque sui nominis characteribus superscribi semper juberet.* Erch., 5.

39 — *Tiers de sou.* Mêmes types et mêmes légendes : la croix du revers repose sur un seul degré. Or (12 carats). Poids. 1 gr. 30. 60 fr.



38 39

40 — *Denier.* Dans le champ, **CAROLUS REX** en monogramme cruciforme. Grènetis. ℟. Dans le champ, **GRIMOALD** en monogramme cruciforme. Grènetis. Collection Fusco, puis Boyne, puis Sambon. Collection de S. M. le Roi d'Italie. AR. Poids, 1 gr. 40. 200 fr.

41 — *Denier.* Dans le champ, **CAROLUS REX** en monogramme cruciforme. Grènetis. ℟. Dans le champ, **GRIMOAL** en monogramme: à gauche, une croix; au-dessus, ∇. Grènetis. Gariel. AR. 200 fr.



40 41

42 — *Denier.* Dans le champ, les lettres **GRIMOAL** en monogramme, des deux côtés d'une grande croix. Grènetis. ℟. Dans le champ, **CAROLUS REX** en monogramme cruciforme. Gariel. AR. 200 fr.

c *Monnaies d'or et d'argent portant seulement le nom de Grimoald avec le titre de prince.*

43 — *Sou d'or.* **GRIMVALD.** Buste de face. Grènetis. ℟. **VICTORV •⁚• PRINCIP. — C · ONO · B.** Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres **ς—R.** Grènetis. Or (12 carats). Poids, 3 gr. 60 à 3 gr. 80. 25 fr.



43 44

44 — *Tiers de sou.* **GRIMVALD.** Buste de face. Grènetis. ℟. **VITORV •⁚• PRINCIP. — C · ONO · B.** Croix accostée des lettres **ς—R.**
Or (12 carats). Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 30. 20 fr.

Le dessin de ces monnaies est plus sec que celui des émissions précédentes. A cette série appartient une curieuse pièce, publiée par Promis, qui porte la légende : **DN•AMAND•IIII P•F•AV.** Promis pensait que ce tiers de sou pouvait

avoir été frappé peu après la mort d'Arichis et avant le retour de Grimoald à Bénévent; mais le style est celui des monnaies postérieures à l'an 792.

45 — *Tiers de sou.* DN·AMAND•IIIII P•F•AV. Buste de face comme aux numéros 43 et 44. Grènetis. ℟. VITORV •⁚• PRINCIP. Croix accostée des lettres ς—R. Grènetis.

Or (12 carats). Collection de S. M le Roi d'Italie, à Turin. 300 fr.



45 46

46 — *Denier.* Dans le champ, GRIMOAL en monogramme: à gauche, une croix; au-dessus, Δ. Grènetis. ℟. BENEBENTV. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres A—ω. Grènetis.

AR. Poids, 1 gr. 50 à 1 gr. 60. 15 fr.

47 — *Denier.* Mêmes types; à gauche du monogramme, au lieu de la croix, une comète et un ostensoir (?). AR. Poids, 1 gr. 50. 15 fr.

Grimoald III avait fait des changements importants dans le numéraire de l'Italie du Sud. Obéissant sans doute aux instructions de Charlemagne, il introduisit le denier carolingien d'argent; il abaissa encore le titre du sou d'or à 13 et même à 12 carats [1], car l'or devenait toujours plus rare. C'est sous son successeur, Grimoald IV Storesaiz, que nous trouvons la mention de la valeur du *sou* d'or en *deniers* d'argent. Un contrat salernitain de l'année 816 (archives de la Trinité de la Cava) mentionne la somme à payer en *auru figuratu quactuor tremissi et tres denari*, et plus loin l'amende au double du prix : *duplum pretium nos vobis componere promictimus, hoc est solidi beneventani numero tres.*

Donc, 8 tiers de sou bénéventain et 6 deniers font l'équivalent de 3 sous bénéventains (soit 9 tiers de sou), et, par conséquent, le *tiers de sou* se composait de *6 deniers* bénéventains et le *sou* de *18 deniers* [2].

Pendant très longtemps, on a cru que le sou d'or bénéventain s'échangeait contre 48 deniers bénéventains; ainsi en ont écrit Lazari, Guillaume, Engel, etc. L'erreur provient de ce que les numismates qui se sont occupés de cette série se sont servis de textes *de la fin* du IXe siècle pour déterminer la valeur de monnaies du *commencement* de ce même siècle. Rien n'est plus dangereux que l'emploi d'un texte sans critique, et l'on voit souvent quelques années seulement amener des changements radicaux dans la valeur des espèces monétaires. On a commis ainsi de graves erreurs dans le calcul des rapports de l'or et de l'argent au Moyen-Age.

1. Essai officine Vincenzo Buono, via Grande Orefici, Naples.

2. Le *solidus italicus* du VIIe siècle valait 21 siliques (Babelon, *Rev. num.*, 1901, p. 325); nous verrons que le denier des VIIIe et IXe siècles correspondait à une demi-silique; le sou d'or bénéventain valait donc moins de la moitié d'un sou d'or byzantin.



LES

Dernières découvertes dans le cimetière de Priscille

A ROME

Le cimetière de Priscille est le plus ancien de tous les cimetières chrétiens de Rome.

Grâce à des notices relevées dans les *Acta*, dans le Calendrier libérien, dans les Itinéraires, dans le *Liber pontificalis*, on savait depuis longtemps qu'il y avait dans le cimetière de Priscille les tombeaux d'Aquila et Prisca, de Pudens, Praxède et Pudentienne, contemporains des apôtres, ceux de deux fils de sainte Félicité, martyrs du IIe siècle, et ceux des papes Marcellin, Marcel, Sylvestre, Libère, Sirice, Célestin et Vigile ; les fouilles de ces dernières années nous y ont fait découvrir ceux d'une illustre famille romaine, les Acilii Glabriones. Quelques-uns de ces noms nous reportent au premier siècle de l'Église et jusqu'aux temps apostoliques. Saint Paul en effet nomme dans ses épîtres Aquila et Prisca, et il semble que la famille de Pudens ait été en relations avec saint Pierre lui-même. De Rossi a soupçonné des liens de parenté entre la famille de Pudens et les Acilii Glabriones, et il a cherché à démontrer que, pour cette raison, vers ce cimetière singulièrement important, convergent toutes les traditions relatives aux titres de Pudentienne sur le Viminal et de sainte Prisca sur l'Aventin.

Nous trouvons d'autres preuves de l'antiquité du cimetière dans les inscriptions tracées en lettres rouges que l'on y rencontre fréquemment, dans le nom ΠΕΤΡΟϹ, Petrus, qu'on y lit plusieurs fois et qui nous montre qu'il y avait là quelque souvenir local de l'apôtre saint Pierre et dans le style de plusieurs peintures qui peuvent être attribuées au

IIe siècle, peut-être même à la fin du Ier. Je crois que, dans ce cimetière, on vénéra aussi le souvenir de la première prédication de saint Pierre et du baptême administré par lui. En effet, l'indication de l'Itinéraire de Monza, *oleum de sede ubi prius sedit sanctus Petrus*, se trouve parmi les monuments de la voie Salaria Nova et non sur la voie Nomentane à laquelle on l'avait appliquée ; et, en outre, on a récemment découvert près du cimetière de Priscille, un ancien baptistère — dont je parlerai plus loin, — auquel peut se référer une inscription qui parle de saint Pierre et du siège apostolique.

Ce cimetière se développa aux IIe et IIIe siècles. Au commencement du IVe, il remplaça pour quelque temps celui de Saint-Calixte comme cimetière pontifical. A la mort de saint Marcellin († 304), le cimetière de Calixte devait se trouver confisqué ; c'était le moment de la persécution de Dioclétien. On enterra donc le pape dans un cimetière particulier protégé par le droit privé ; on transporta aussi au cimetière de Priscille le corps de saint Marcel, mort en exil, qui avait été le diacre de saint Marcellin. Saint Silvestre († 335) y fut enterré, peut-être à cause des relations qu'il avait dû avoir avec l'un ou l'autre ; la basilique où était son tombeau devint si célèbre qu'elle donna son nom à tout le cimetière qui fut longtemps appelé *ad S. Sylvestrum*. Les papes Libère, Sirice, Célestin Ier et Vigile y reçurent également la sépulture.

La catacombe fut fréquentée et vénérée à peu près jusqu'au IXe siècle. Après la translation des dernières reliques par Léon IV, on en perdit peu à peu la mémoire ; Bosio la visita et la connut sous son vrai nom ; de nos jours elle a été de nouveau explorée et décrite par de Rossi. Tout récemment on y a encore fait des fouilles importantes.

L'entrée actuelle du cimetière et la première galerie ont été construites par la Commission d'archéologie sacrée.

De là on passe dans une véritable église souterraine en maçonnerie ; la nature de l'enduit prouve qu'elle appartient à la même époque que les chapelles voisines, qui peuvent remonter à la première moitié du IIe siècle. Elle était voûtée et avait, pour communiquer avec l'extérieur, un escalier spécial dont il reste quelques marches. On a retrouvé tout près de là une belle inscription du IIe ou du IIIe siècle ; on y parle de réunions liturgiques faites dans ce cimetière et on invite à prier pour le repos de l'âme d'une jeune fille.

Cette grande crypte n'est qu'une sorte de vestibule. Elle donne accès à la célèbre chapelle appelée « Chapelle grecque » à cause de deux inscriptions grecques tracées sur la paroi à droite, dans une niche. Cette chapelle est remarquable par sa forme architecturale et par ses peintures. C'est une assez grande église, autour de laquelle court un banc circulaire ; un arc la divise en deux parties. Les peintures de la

partie antérieure sont connues depuis longtemps. L'artiste semble avoir voulu y suivre un ordre logique en représentant l'Épiphanie, manifestation de la vérité aux infidèles (au-dessus de l'arc), le Paralytique, symbole de la pénitence et des représentations symboliques des prières liturgiques funéraires; Suzanne accusée et justifiée (sur les deux parois); les trois Enfants dans la fournaise (à droite et à gauche de l'entrée).

Le cycle est complété, dans l'autre partie de la chapelle, par Noé sortant de l'arche, symbole du baptême, Daniel dans la fosse aux lions, le Sacrifice d'Abraham, la Résurrection de Lazare, enfin par la peinture de la *Fractio panis*, que Mgr Wilpert a retrouvée et publiée il y a quelque temps. La peinture de la *Fractio panis* représente le repas eucharistique avec cette particularité que le prêtre est dans l'attitude de briser le pain, ayant devant lui le calice; le symbolisme de la scène est expliqué par la présence des corbeilles rappelant la multiplication des pains. Aucune de ces fresques n'est postérieure à la première moitié du IIe siècle. La décoration des parois imite la pierre, et les arcatures sont revêtues de stucs très fins et très élégants, qui sont eux aussi une preuve de haute antiquité. Cette crypte très importante renfermait probablement le tombeau d'un martyr et servait aux réunions liturgiques; il est fait mention des martyrs dans une inscription à côté de cette chapelle. C'est l'inscription d'un jeune notaire de l'Eglise, dont on rappelle la déposition près des martyrs, ou à qui on souhaite la paix et la gloire avec les martyrs, *cum martyribus*.



FIG. 1. — LA PLUS ANCIENNE IMAGE DE LA VIERGE MARIE (IIe SIÈCLE).

Derrière la chapelle grecque il y a un ancien nympheum, devenu par la suite une crypte, dont le nom est encore incertain.

En sortant de la chapelle grecque on pénètre dans le cimetière. Les chrétiens ont essayé de creuser les tombeaux dans une ancienne carrière. Comme le terrain s'y prêtait peu, il a fallu fréquemment étayer les voûtes et les parois avec des pilastres en maçonnerie, qui parfois ont recouvert les *loculi*. Dans la partie la plus ancienne, il y a des tom-

beaux encore intacts du IIe siècle. Beaucoup d'inscriptions, au lieu d'être gravées sur le marbre, sont tracées sur des briques, en lettres rouges de de la forme appelée pompéienne. Les formules sont très simples et présentent des noms qui appartiennent à l'épigraphie classique. On y voit, plusieurs fois répété, le nom de ΠЄΤΡΟϹ ou Petrus, qui est exclusivement chrétien ; il est gravé seul, en beaux caractères, sur une plaque de marbre ; c'est évidemment un nom pris en souvenir de l'apôtre Saint Pierre.

On trouve aussi dans cette partie de la catacombe, la plus ancienne image de la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, et le prophète qui montre l'étoile ; peinture précieuse qui, n'est pas postérieure à la première moitié du deuxième siècle (fig. 1).

Je crois qu'il faut rattacher au cimetière de Priscille le souvenir de l'apostolat primitif de saint Pierre, à Rome. Des documents anciens font allusion pour cet apostolat à un cimetière entre la voie Salaria et la voie Nomentane, appelé *ad nymphas sancti Petri*, ou encore *Ostrien.* L'apôtre y aurait baptisé : ces documents fixent aussi au même endroit la *sedes* primitive, où il aurait inauguré l'épiscopat romain.

Mais des interprétations différentes de ces textes ont donné lieu à des opinions diverses sur la situation du célèbre cimetière Ostrien ; et, tandis que Bosio et d'autres le plaçaient sur la voie Salaria, de Rossi a le premier recherché son emplacement sur la voie Nomentane, et précisément dans ce cimetière, qui est situé un peu plus loin que la basilique de Sainte-Agnès. J'ai soutenu, à mon tour, que cette catacombe, appelée par les catalogues des cimetières tantôt : *ad nymphas S. Petri,* tantôt : *fontis S. Petri*, et par les actes du pape Libère : *cœmeterium Ostrianum ubi Petrus apostolus baptizaverat*, était réunie au cimetière de Priscille, sur la voie Salaria, et non pas à celui de la voie Nomentane.

Voici les faits qui me suggèrent cette attribution[1] :

D'abord, l'origine même du cimetière de Priscille : car il fut fondé dans la propriété de ce Pudens, père de Praxède et de Pudentienne, qui, d'après une ancienne tradition, eut des relations avec l'apôtre Pierre et fut baptisé par lui. On peut ajouter à cette preuve historique de l'antiquité de la catacombe, cette autre, qui est le résultat des fouilles, c'est-à-dire que la famille de Pudens fut très probablement l'illustre gens Acilia, chrétienne dès le premier siècle, dont le tombeau se trouvait précisément dans ce cimetière. Une autre preuve nous est fournie par l'existence dans ce même souterrain d'un centre d'excavation très ancien, dont nous ne trouvons le pareil en aucun autre hypogée chré-

1. Voyez mes articles à ce sujet, depuis 1901, dans le *Nuovo Bullettino d'Archeologia cristiana*, qui paraît à Rome (chez Spithoever), depuis 1895, continuation du Bulletin de J. B. de Rossi.

tien de Rome, et qui, à en juger par l'aspect des peintures et des inscriptions, peut remonter à une époque fort rapprochée de l'âge apostolique.

Il faut rappeler aussi la présence, dans cette catacombe, d'un groupe d'inscriptions très anciennes, déposées par des fidèles qui portaient le nom de Petrus ; ce nom ne se rencontrant jamais dans les inscriptions primitives des autres cimetières, nous pouvons raisonnablement en déduire qu'on attribuait au cimetière de Priscille un souvenir de l'apôtre, près duquel voulaient être ensevelis ceux qui avaient le même nom que lui. Je viens de signaler une inscription découverte dernièrement dans le cimetière de Priscille; on y invoque l'intercession de Saint Pierre, pour une défunte, par la formule: *Bibet (vivet) in nomine Petri*, et j'ai démontré qu'on trouve seulement une semblable invocation de saints dans les cimetières où il existait quelque souvenir local de ces mêmes saints.

On doit aussi observer que l'indication du papyrus de Monza : *oleum de sede ubi prius sedit S. Petrus*, selon le groupement topographique de ce catalogue des huiles rédigé aux temps de Grégoire le Grand, dans les anciens cimetières de Rome, doit être raisonnablement attribué à un cimetière de la voie Salaria Nova; elle est effectivement réunie aux souvenirs sacrés de cette voie, et ne peut en aucune façon s'appliquer à la voie Nomentane, dont les saints forment un groupe spécial.

On a trouvé, dans le cimetière de Priscille, deux peintures absolument uniques dans la décoration des catacombes : l'une, du IV[e] siècle, représente le Christ donnant la loi à saint Pierre; l'autre, bien plus ancienne, offre l'image d'un évêque, assis en chaire, présidant une cérémonie liturgique : or, l'évêque a tout à fait le type iconographique que l'ancien art chrétien a toujours attribué à saint Pierre.

Signalons l'existence en ce lieu d'une antique et fort célèbre basilique, appelée par la suite Saint-Sylvestre. Nous en ignorons l'origine et le nom primitif, mais sept pontifes romains furent enterrés dans son voisinage, ce qui fait supposer qu'elle fut bâtie en cet endroit, à cause de quelque grand souvenir local.

Les actes du pape Libère nous fournissent un indice sérieux en nous disant que le cimetière Ostrien, auquel on rattachait la tradition que saint Pierre y avait baptisé, était très rapproché du cimetière de Novella, ce dernier étant certainement une partie de celui de Priscille.

La présence au cimetière de Priscille d'anciens réservoirs d'eau vient également appuyer notre argumentation, car l'un d'eux fut transformé en un baptistère décoré de peintures et de marbres, avec un grand escalier. Deux de ces réservoirs furent transformés en chapelles ; ces particularités ne se rencontrent pas dans le cimetière de la voie Nomentane.

On peut aussi déduire du recueil épigraphique de Verdun que, près du cimetière de Priscille et, plus exactement, dans un endroit appelé *ad fontes*, c'est-à-dire dans un baptistère, il y avait encore au VIII[e] siècle une inscription en vers, où il était question du baptême, du siège apostolique, de saint Pierre, allusion évidente à un souvenir local. Cette inscription contient une allusion frappante au siège de saint Pierre : « *Auxit apostolicæ geminatum sedis honorem — Christus et ad cælos hanc dedit esse viam — Nam cui syderei commisit limina regni* — (saint Pierre). *Hic habet in templis altera claustra poli* ».

A la suite de mes études, la Commission pontificale d'archéologie sacrée décida l'entreprise des fouilles que j'avais proposées, et qui commencèrent en novembre 1905 : elle fut aidée de quelques offrandes, et par une généreuse donation de S. E. le secrétaire d'État de Sa Sainteté, cardinal Raphaël Merry del Val, qui aime beaucoup l'archéologie chrétienne, et de M[gr] Van den Branden, archevêque de Tyr. Ces fouilles présentaient bien des difficultés pratiques, parce que le cimetière de Priscille s'étend au-dessous de la villa Savoia, jadis Telfener, dont le propriétaire actuel est S. M. le roi d'Italie ; mais S. M. donna gracieusement la permission de faire des fouilles, non seulement dans le souterrain, mais encore dans cette partie de la campagne qui s'étend au-dessus des chapelles historiques.

Des tranchées furent pratiquées à différents endroits, près du baptistère du premier étage, dont j'ai déjà fait mention, et dans l'entourage d'une ancienne autre piscine, — un baptistère probablement, — qu'on avait découvert auparavant, au second étage.

On travailla également tout autour de cette crypte ayant la forme d'une ancienne nymphée, comme aussi dans la région située aux environs de l'hypogée des Acilii, sous l'abside de la basilique de Saint-Sylvestre. On fit, en même temps, d'autres recherches en ces deux derniers points, pour tâcher de résoudre l'importante question topographique du tombeau du pape Marcellin, ce dont je parlerai plus loin.

Les fouilles continuèrent sans interruption depuis le 2 janvier 1906, jusqu'au milieu de juin ; suspendues à cause des chaleurs, elles furent reprises au mois de novembre et se poursuivirent sans interruption jusqu'au mois de juin 1907.

Je vais donc rendre compte, aussi brièvement que possible, des résultats que nous avons obtenus pour nos études dans les différentes régions où nous avons fait des recherches. Je m'occuperai d'abord de la région du baptistère, où l'on commença les fouilles. (Voyez le plan général à la fin de cet article). Le réservoir d'eau, à abside, auquel on aboutit par un grand escalier, ne peut pas être, comme on l'a suggéré, une fontaine de la villa supérieure des Acilii ; c'est une ancienne

piscine de cette villa, que les chrétiens du IVe siècle eurent en vénération ; ce fut ou un baptistère ou une source sacrée, et, dans l'un ou l'autre cas, un souvenir sacré se rattachant probablement aux anciennes traditions du baptême administré par saint Pierre aux environs de la voie Salaria, tradition que le catalogue des cimetières a conservé,



BASILIQUE DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE
APRÈS LES RESTAURATIONS DE 1907.

puisqu'il nomme un *cœmeterium ad nymphas S. Petri,* dit aussi *cœmeterium fontis S. Petri.* Les actes du pape Libère racontent qu'il s'était retiré au cimetière de Novella, sur la voie Salaria, qui n'est qu'une partie de celui de Priscille : ne pouvant pas baptiser au Latran, parce qu'il était exilé, il baptisa dans le cimetière où il se trouvait, qui n'était pas loin du cimetière Ostrien où l'on disait que saint Pierre avait administré le baptême. Je réunis à ce baptistère qu'on avait découvert

au cimetière de Priscille, et en général à tout le groupe de monuments environnants, le texte de l'inscription du recueil de Verdun, qui parle du baptême et fait allusion à saint Pierre et à la *sedes apostolica ;* car elle fut copiée *ad fontes,* d'après celles qui se trouvaient certainement au cimetière de Priscille.

Le résultat des nouvelles fouilles va me permettre de faire un nouveau pas vers la solution de ce problème.

On a déblayé plusieurs galeries, qui s'étendaient derrière le baptistère et à ses côtés : les derniers travaux nous ont prouvé qu'il est entouré par les galeries du cimetière ; on les a creusées soigneusement, de façon à faire le tour du baptistère ; mais elles ont été trouvées en fort mauvais état, et avec bien peu de tombeaux encore intacts. Nous avons retrouvé quelques inscriptions, qui devaient appartenir aux tombeaux de ces galeries, et que l'on peut attribuer au IVe siècle.

Il faut observer qu'une de ces galeries arrive jusqu'au bord du réservoir d'eau, ce qui prouve que ce monument devait être vénéré : en effet, tandis que le voisinage d'un réservoir d'eau aurait dû être évité, comme étant un lieu trop humide, le mode d'excavation de ces galeries, enveloppant le réservoir, nous montre qu'on eut l'intention bien arrêtée d'ensevelir tout autour ; la raison de cette pratique étrange doit être cherchée dans quelque souvenir local. Nous avons ici un cas parfaitement identique à celui des *retro sanctos,* qui sont des galeries et des chapelles creusées tout près des tombeaux des martyrs. On a constaté, en outre, que le grand escalier, qui descend du dehors jusque dans le bassin, fut construit en coupant deux des galeries environnantes. C'est une chose absolument sûre, puisque les marches de cet escalier furent appuyées au tuf brisé des galeries. Cela prouve que l'escalier est d'une époque plus récente que les galeries ; ces dernières appartiennent, sans aucun doute, au cimetière chrétien, et remontent au IVe siècle. L'escalier ne peut donc pas être, comme quelqu'un l'avait supposé, un escalier construit pour l'usage domestique des habitants de la villa.

En effet, il est absurde de supposer qu'on eût pu se servir de ce réservoir pour de l'eau potable, lorsqu'il existait tout autour un cimetière déjà rempli de cadavres, qui auraient corrompu l'eau : on eut, en le construisant, un tout autre but, un but de dévotion ; il fut probablement construit pendant la période de paix, au temps de Damase, lorsqu'on ouvrait à la vénération les sanctuaires des cimetières.

En outre, pour conduire à un simple bassin d'eau potable, caché sous terre, on n'aurait jamais construit un escalier monumental, on n'aurait pas orné l'endroit où il était avec une abside blanchie et peinte, on n'y aurait pas gravé des proscinèmes avec un sens religieux.

Et nous y lisons cette phrase tracée à la pointe : « *Qui sitet veniat* », c'est-à-dire les mots de l'évangile de saint Jean où l'on parle du Saint-Esprit et du baptême.

Mais cette antique piscine, quel qu'ait pu être son usage primitif, fut ensuite transformée en un vrai lieu de dévotion, et ceci confirme pleinement mon opinion qu'il faut mettre ce monument en relation avec le *cœmeterium fontis S. Petri.*

Il est aussi très important d'avoir constaté que, l'une ou l'autre des galeries qui entourent le baptistère fut construite en brisant de vieilles conduites d'eau, et dans un terrain tufacé, superposé à une couche d'argile, de la hauteur de 1 m 50 à peu près. Or, tout le monde sait que, tandis que le tuf laisse passer l'eau, l'argile la retient; en effet, il s'étend sous le sol de ces galeries une nappe d'eau qui sort de n'importe quel endroit où l'on pratique une ouverture; j'en ai fait moi-même plusieurs fois l'expérience pendant les travaux. Cette eau y était certainement dans l'antiquité, car la présence actuelle d'une couche géologique d'argile nous donne la preuve que tout le terrain devait être imprégné d'eau, à l'époque de l'excavation du cimetière. J'ajoute encore que c'est de l'eau de source excellente. Dans une des galeries, sous l'escalier du baptistère, on a trouvé un ancien puits, dont le fond est resté plein d'eau; et, dans les galeries des environs, on a trouvé des centaines d'amphores et d'autres vases antiques en terre cuite, qui avaient, évidemment, servi à porter de l'eau; et pourquoi ne pas admettre qu'on la puisait par dévotion, comme on l'a fait de tout temps ?

Or, ces faits sont absolument nouveaux dans les catacombes romaines; nous y rencontrons quelquefois, en effet, des galeries qui furent submergées par l'eau, à la suite d'un changement de niveau, ou d'infiltrations, mais nous ne voyons jamais aucun cimetière creusé dès son origine au milieu de l'eau. De Rossi l'affirme : « L'expérience m'enseigne qu'aux environs de Rome, partout où le sol abonde d'eaux courantes, on ne pratiqua jamais des excavations de cimetières souterrains ». Donc, les conditions spéciales de cette région, creusée près du baptistère, dans le cimetière de Priscille, montrent clairement que l'on creusa là à cause de souvenirs locaux.

Les anciens avaient donc parfaitement raison d'appeler ce cimetière un *cœmeterium ad nymphas*. Ce nouvel indice s'ajoute donc aux autres, déjà fort probants, que j'ai signalés, pour nous permettre d'attribuer au cimetière de Priscille le souvenir du baptême traditionnel, administré par l'apôtre Pierre. Dans cette région sépulcrale, en effet, il n'y avait qu'un seul *cœmeterium ad nymphas*, celui de saint Pierre, *cœmeterium ad nymphas sancti Petri*, autrement dit *cœmeterium fontis sancti Petri* ou *Ostrien*.

Voyons maintenant le peu de valeur des arguments en faveur de l'emplacement sur la voie Nomentane.

Pour enlever toute idée préconçue, je commence par avertir qu'il n'existe aucune tradition ancienne mettant le souvenir de saint Pierre sur la voie Nomentane : de Rossi, en 1864, a, le premier, appelé Ostrien le cimetière qui avait été connu jusqu'alors sous le nom de Sainte-Agnès (il doit être appelé le cimetière *Majus,* pour le distinguer de l'autre plus petit, qui s'étend sous la basilique de Sainte-Agnès), contre l'opinion des plus anciens archéologues qui en déterminaient l'emplacement sur la voie Salaria. Jusqu'ici on n'a retrouvé, dans ce cimetière majeur de la voie Nomentane, aucune trace de monuments faisant allusion à cette tradition.

Il n'est plus possible de se référer à une inscription peinte en rouge, invoquant saint Pierre, et à un proscinème relatif à la chaire de l'apôtre, puisqu'ils furent trop hâtivement reconnus par Armellini, dans un moment d'enthousiasme ; il est aujourd'hui établi que ce furent de fausses interprétations, que mon regretté ami désavoua lui-même plus tard, avec une franchise qui lui fait le plus grand honneur.

Dans cette chapelle de la voie Nomentane que, dans ces dernières années, plusieurs savants ont cru, mais à tort, être celle de saint Pierre, il n'y a d'autre souvenir que celui de sainte Émerentienne, dont le nom fut lu en entier dans l'abside de la même crypte, par Armellini et par moi. J'ai prouvé ailleurs que sainte Émerentienne, sœur de lait de sainte Agnès, fut ensevelie dans la propriété de sa famille, *in confinio agelli beatæ martyris Agnetis,* comme disent ses actes. On en déduit que le *cœmeterium majus* où est la chapelle de sainte Émerentienne, fut en même temps le *cœmeterium S. Agnetis.* Il est important de constater qu'un document de 1013, des archives de Saint-Pierre-ès-Liens, rappelle le *monasterium S. Agnetis et Constantiæ quod ponitur in confinio agelli.* On en conclut que *confinium agelli* ne veut pas dire hors de la propriété, mais dans la même propriété que Sainte-Agnès ; et, pour cela, le *cœmeterium majus,* où était, *in confinio agelli,* le tombeau de sainte Émerentienne, faisait partie du cimetière de Sainte-Agnès.

Mais le catalogue des cimetières distingue le *cœmeterium S. Agnetis* du *cœmeterium fontis* ou *ad nymphas S. Petri* qui est indiqué tout de suite après le *cœmeterium Priscillæ.* Le souvenir de la *fons S. Petri* ne pouvait pas par conséquent se trouver dans le même endroit où était le tombeau de sainte Émerentienne : cet endroit était certainement le *cœmeterium majus S. Agnetis,* et, par conséquent, était indiqué dans le catalogue sous le nom général de *cœmeterium S. Agnetis* qui devait, naturellement, comprendre le grand et le petit.



GRANDE CHAPELLE SÉPULCRALE SOUTERRAINE, AU-DESSOUS DE LA BASILIQUE DE PRISCILLE

(On peut y reconnaître le tombeau du pape S. Marcellin.)

Mais, entre le grand cimetière de Sainte-Agnès et la via Salaria, il n'y eut jamais d'autres souterrains, parce qu'il y a une vallée : on peut donc conclure que le *cœmeterium fontis* doit se rapprocher de la voie Salaria et du cimetière de Priscille.

C'est pourquoi, tant qu'on ne trouvera pas, entre la voie Salaria et la voie Nomentane, une région sépulcrale intermédiaire, inconnue jusqu'ici, et plus rapprochée de l'une ou de l'autre de ces voies, il faut réunir en un seul groupe le *cœmeterium fontis S. Petri* et le cimetière de Priscille, et considérer le *cœmeterium fontis* comme une dépendance de l'autre.

En faveur d'une attribution, bien plus apparente que réelle, à la voie Nomentane, il n'y a qu'un seul document, celui des actes des saints Papias et Maurus ; il y est dit que ces martyrs, *qui baptizati fuerant a B. Marcello episcopo,* furent ensevelis *in via Nomentana III. Kal. Februarias ad nymphas B. Petri ubi baptizabat.*

Voilà le seul document que puissent citer les défenseurs de l'attribution à la voie Nomentane; mais j'ai déjà prouvé que ce passage a été mal compris. On n'a pas pu dire que saint Pierre avait baptisé *ad nymphas B. Petri*, car ce serait comme si l'on disait que saint Pierre avait prié dans la chapelle de Saint-Pierre. Celui qui *baptizabat ad nymphas B. Petri* pouvait être n'importe qui, excepté saint Pierre; bien plus, celui dont les actes disent qu'il *baptizabat* devait être encore de ce monde à l'époque des martyrs; ce ne peut donc pas être l'apôtre. La phrase qui suit le nom du mois, probablement la fin du document, doit être une note marginale, qui passa, ensuite, à la fin du texte; je suis persuadé que celui qui *baptizabat* est ce même personnage qui est nommé un peu avant dans le texte, c'est-à-dire le pape Marcel, qui effectivement baptisa les saints Papias et Maurus.

C'est pourquoi le texte en question ne devait pas dire que Papias et Maurus furent ensevelis *ad nymphas beati Petri*, mais seulement qu'ils furent baptisés par le pape Marcel, et qu'ils furent baptisés par lui à l'endroit appelé *ad nymphas B. Petri*, et puis ensevelis sur la voie Nomentane.

Mais comme Marcel exerçait le ministère au cimetière de Novella, fondé par lui sur la voie Salaria et près de Priscille, ce document peut se détourner de la voie Nomentane en faveur de la voie Salaria.

Si, du reste, on voulait à tout prix soutenir que ce passage de la légende — d'une époque fort tardive, — n'a subi aucune altération, cet argument n'aurait jamais assez de valeur pour détruire tous les autres indices historiques, topographiques et documentaires bien plus anciens et plus précis; et il faudrait dire que l'auteur du document a suivi l'indication de quelque autre souvenir local, différent , et moins connu de l'autre.

On peut donc proposer plusieurs interprétations de ce texte de la *passio Marcelli*, et il ne peut pas être cité contre tous les autres indices que je viens de noter.

Et j'ajouterai que, tout récemment, on a reconnu la fausseté d'un autre argument en faveur de la voie Nomentane.

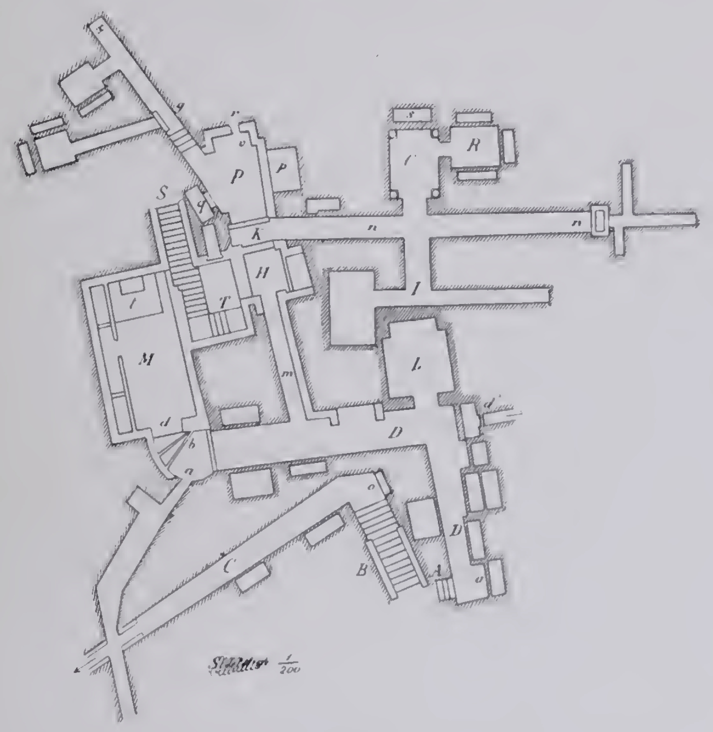
On sait que de Rossi cherchait un rapport entre le nom *ad capreas*, que donne au grand cimetière de Sainte-Agnès le martyrologe hiéronymien, et celui *ad nymphas*, déclarant que l'un était équivalent à l'autre, et supposant que la fameuse *palus caprea* n'était pas éloignée de la voie Nomentane. Mais on sait encore que cette opinion de de Rossi ne fut pas acceptée des topographes, qui continuèrent à reconnaître le Champ-de-Mars comme emplacement de la *palus caprea*.

Or, j'ai démontré ailleurs que, même en admettant l'hypothèse de de Rossi, le nom *ad capreas* n'a absolument rien à faire avec celui *ad nymphas*. Et je puis ajouter qu'il est impossible d'appuyer cette supposition sur un document du registre tiburtin : d'après Bruzza on y dirait que le couvent de Sainte-Agnès était situé *in agro Velisci;* il comparait ce nom à ceux de Velia, Vèlabre, et en déduisait que près de Sainte-Agnès il devait y avoir un étang. M. Fedele a publié dernièrement l'original de ce document des archives de Saint-Pierre-ès-Liens, et a prouvé que le mot *ager Velisci* a été complètement inventé par un copiste d'une époque tardive, et qu'il faut lire *in agello*, mot tiré évidemment des actes de sainte Agnès. Et il en a conclu que tout l'édifice si bien échafaudé par de Rossi et par Bruzza, est bâti sur le sable, du moins pour ce qui se rapporte à l'*ager Velisci*.

Et voilà détruit le dernier argument de ceux qui voudraient voir encore le *cœmeterium ad nymphas* sur la voie Nomentane, car il n'y en a aucune trace aux environs de Sainte-Agnès.

Les nouvelles découvertes confirment que l'emplacement de ce cimetière doit être reconnu sur la voie Salaria, près des catacombes de Priscille; car non seulement il y a en cet endroit un ancien baptistère, alimenté d'une très grande quantité d'eau, mais il y a tout autour une région creusée auprès de roches aqueuses, qui a pu motiver l'appellation *ad nymphas*. J'avais déjà constaté que, aux catacombes de Priscille, il y avait au moins quatre anciens réservoirs d'eau, ce qu'on ne rencontre en aucun autre cimetière. Une autre découverte à l'étage inférieur montre toujours plus l'importance de ces réservoirs d'eau Dans cet étage inférieur, il y a un autre bassin, situé à une grande profondeur, qui, d'après de Rossi lui-même, qui le décrit, put parfaitement servir à l'administration du baptême. On y descend par un escalier de quarante-deux marches, construit avec le seul but de conduire à ce bassin, aucun tombeau n'ayant été creusé dans les parois.

Dans les derniers travaux, nous avons déblayé la partie de cet escalier qui aboutissait au-dehors, et nous avons pu constater qu'elle est vraiment monumentale et à deux rampes, qui tournent de façon à aboutir à l'abside de la basilique de Saint-Sylvestre, c'est-à-dire à cet insigne monument où étaient ensevelis plusieurs papes; c'était, je l'ai déjà dit, le grand centre historique des souvenirs sacrés, que venaient vénérer les pieux visiteurs : de cette basilique, en effet, ils descendaient aux chapelles souterraines du cimetière.



PLAN DE LA RÉGION SOUTERRAINE DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE AU-DESSOUS DE LA BASILIQUE («HYPOGÉE DES ACILII»).

Cette région a été entièrement déblayée en 1907.
S. Escalier qui descend de la basilique. — *C.* Chapelle du martyr S. Crescention.
M. Chapelle où était probablement le tombeau du pape S. Marcellin.

La découverte de ce grandiose escalier est donc, également, de la plus grande importance, puisqu'elle nous montre que les visiteurs descendaient directement de la basilique au-dessus, à ce bassin, qui put aussi servir pour le baptême; on peut donc en déduire que ce bassin était encore vénéré à cause de souvenirs locaux. Une autre partie de cet étage inférieur fut creusée dans un terrain argileux; cette particularité du sol et l'abondance des eaux qui y jaillissent me suggèrent une autre observation.

Comme je l'ai dit plus haut, nous lisons dans les *acta Liberii* que ce pape baptisa au cimetière de Novella, sur la voie Salaria, en souvenir de saint Pierre.

Il répondit : *bene judicasti* aux paroles par lesquelles on lui disait qu'il aurait pu baptiser n'importe où il y avait de l'eau; et l'auteur de cette narration ajoute, comme pour prouver la chose : *erat enim ibi cœmeterium ostrianum ubi Petrus apostolus baptizaverat.* De cette réponse et de la force de cette locution *erat enim*, on tire la conséquence que pour l'auteur de ces *Acta* baptiser au cimetière ostrien était la même chose que de baptiser à un endroit où il y avait de l'eau. Il paraît, aussi, que le nom même d'*ostrianum* faisait penser à un endroit aux eaux abondantes, c'est-à-dire que *ostrianum* aurait le même sens que *ad nymphas*. J'ai déjà observé que ce cimetière ostrien devait être fort rapproché de celui où était Libère, car la particule *ibi* indique que ce cimetière était presque à côté de celui de Novella; nous sommes sûrs, du reste, que c'était une partie des catacombes mêmes de Priscille. Or, nous lisons dans la même narration que, quelque temps après, Libère demeurant toujours au même endroit, c'est-à-dire à Novella, Damase lui proposa de baptiser près du tombeau de saint Pierre, au Vatican, et que le pape refusa de le faire, car, au Vatican, ne jaillissait pas l'eau qui était nécessaire au baptême : *ibi enim aqua non emanat.* Or, il me semble naturel d'en conclure que, d'après la pensée de l'auteur des *Acta*, Libère avait baptisé sur la Salaria en un lieu *ubi aqua emanabat.* Et du cimetière de Priscille on peut vraiment dire que : *aqua emanat.*

Tout cela augmente donc énormément les probabilités de reconnaitre le *cœmeterium ad nymphas S. Petri*, dans une région du cimetière de Priscille. En effet, supposons que cela ne soit pas : comme ce cimetière est indiqué entre Sainte-Agnès et Priscille par tous les catalogues des cimetières, il faudrait dire qu'entre les deux il y a encore des catacombes cachées, qui présentent la même particularité d'une excavation pratiquée dans des roches aqueuses. Mais il faudrait alors qu'il y eût au moins, auprès de ces cimetières, un baptistère ou un oratoire consacrés à un si important souvenir et jusqu'ici, il n'y en a aucun indice.

C'est encore la raison pour laquelle je repousse l'hypothèse qui fixe le souvenir du baptême administré par saint Pierre dans un vallon, entre la voie Nomentane et la voie Salaria, où il y a, comme dans plusieurs endroits également bas, un fossé pour l'écoulement des eaux. Si, en effet, cela avait été, on aurait certainement construit en cet endroit un oratoire, dont le souvenir insigne n'aurait pas pu se perdre entièrement.

Il serait aussi fort étrange, que ce prétendu cimetière intermédiaire restât complètement isolé. Comment supposer que les papes des IVe et Ve siècles, qui se firent ensevelir sur la voie Salaria, ayant à proximité ces catacombes renfermant un si précieux souvenir de l'apôtre

saint Pierre, n'eussent pas préféré être ensevelis en cet endroit, plutôt qu'au cimetière de Priscille?

Quelqu'un me dira que ce cimetière pouvait être situé sur la droite de la voie Salaria : je lui répondrai que, même en supposant qu'on trouvât sur la droite de la voie Salaria, un cimetière auquel on pût donner le nom de *cœmeterium ad nymphas*, comme ce souterrain ne pourrait jamais se réunir à celui de Sainte-Agnès, à cause de la profonde vallée qui sépare la voie Salaria de la voie Nomentane, on devrait toujours le reconnaître pour une région du cimetière de Priscille, qui serait située sur la droite de la voie Salaria, où s'étend aussi ce grand cimetière.

Et, même dans cette hypothèse, le souvenir de saint Pierre appartiendrait toujours au cimetière de Priscille, car un cimetière creusé sous le versant de cette vallée, du côté de la voie Salaria, devrait toujours être considéré comme une région du même cimetière de Priscille.



VUE DE L'ESCALIER DU PLAN PRÉCÉDENT
ESCALIER QUI DESCEND DE LA BASILIQUE
AUX CRYPTES DES MARTYRS

Je veux finir l'exposition de ces arguments par une nouvelle indication que j'ai récemment retrouvée et étudiée dans une curieuse notice tirée d'un document du Moyen-Age. Ce document nous a conservé une dénomination qui doit se rapporter à la localité où est le cimetière de Priscille, et que l'on peut rapprocher d'un important souvenir local.

Tout le monde sait que, dans la Campagne romaine, bien des noms de localités viennent justement de souvenirs locaux et de très anciennes traditions.

Mais j'ai trouvé une de ces indications dans le testament du cardinal Nicolas Capocci, de 1366, où il est question d'une propriété située *extra portam Salariam et prope ipsum pontem ;* les limites de la propriété sont indiquées aussi, et j'ai pu m'assurer qu'elle occupait le terrain sous lequel s'étend le cimetière de Priscille ; or, une partie de cette campagne s'appelait alors *Sedes papæ,* et devait certainement porter déjà depuis longtemps ce nom-là.

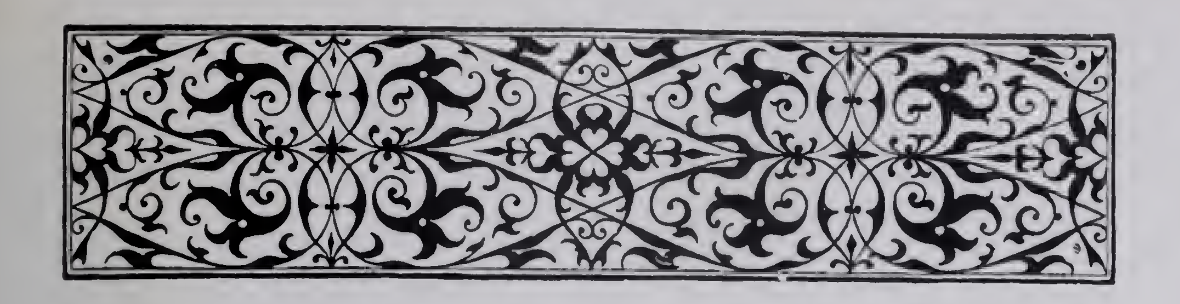
Cette dénomination fait songer au souvenir d'un lieu où devait être

un insigne monument papal, et même une chaire papale : or, ceci correspondrait assez bien à quelque vague souvenir conservé dans le voisinage de la basilique de Saint-Sylvestre, située auprès d'un baptistère et d'un consignatoire papal, probablement aussi à deux baptistères, qui purent être en relation avec la *sedes ubi prius sedit S. Petrus* indiquée par d'anciens documents dans ces environs. Il est donc probable qu'à cause de cette dénomination restée sur place, un souvenir de cette *sedes* fut vénéré, pendant les siècles de la paix, dans la basilique de Saint-Sylvestre qui était un monument insigne, obtenu en transformant l'ancienne maison rustique des Acilii Glabriones, et où il y avait un groupe de sépultures papales. Tout cela correspond exactement aux indications du papyrus de Monza, qui indique l'*oleum de sede ubi prius sedit S. Petrus,* au même endroit où il indique les martyrs de la voie Salaria, et aussi le groupe des saints Marcel, Sylvestre, Félix et Philippe, qui furent justement ensevelis dans la basilique en question. Mais je m'occuperai plus tard de cet argument tiré du papyrus de Monza.

HORACE MARUCCHI.

(A suivre.)





LE TEMPLE D'ANGKOR-VAT



LE TEMPLE D'ANGKOR-VAT
VU D'UN ANGLE DU DEUXIÈME ÉTAGE

Nous avons vu, dans un précédent article, que la civilisation de l'Indo-Chine ancienne avait été brillante et glorieuse dans l'enceinte de la Cité d'Angkor, et qu'au milieu d'un décor somptueux s'élevaient des statues et des monuments admirables.

Nous ne saurions pourtant voir, dans la puissante pyramide aux cent lions, ni dans le temple de Bayon aux cinquante et une tours, l'apogée de l'art khmer, comme nous le voyons dans d'autres monuments édifiés au dehors de la Cité d'Angkor, notamment au temple d'Angkor-Vat qui, par la finesse de l'exécution et la sûreté de la méthode, dépasse de beaucoup tout ce qui a été fait dans la Cité d'Angkor.

C'est à peu de distance de l'antique Cité qu'on voit les ruines des monuments les plus importants, pareilles à des monstres fabuleux sommeillant sous un soleil de plomb dans la contrée déserte. Les sculptures de ces monuments peuvent se répartir du VIe jusqu'au XIIe siècle de notre ère, et la civilisation des Khmers fut même florissante jusqu'au XVe, puisque la relation de voyage d'un ambassadeur chinois envoyé en mission au royaume khmer [1] parle de l'activité de cette civilisation au XIVe siècle, et décrit les trésors et les richesses artistiques qui se trouvaient à la Cité d'Angkor.

Nos connaissances de l'histoire du royaume khmer sont bien

1. Trad. par Abel Rémusat.

restreintes, mais les sculptures des monuments qui subsistent montrent des caractères si différents qu'on peut y reconnaître les influences d'époques et de styles divers.

Le petit temple de Batchoum est un ravissant spécimen d'architecture exotique, révélant dans l'agencement de son ornementation, des formes particulières d'une exquise hardiesse ; le temple de Loley, dont on admire la beauté des proportions et la riante décoration, où jouent un si grand rôle les oppositions des reliefs fouillés profondément dans la pierre et de ceux sculptés légèrement à la surface, nous apprend par une légende incisée sur la pierre de son soubassement, qu'il fut édifié au IXe siècle ; c'est la seule date positive. Le temple de Me Baune laisse voir dans la disposition de ses frises et de ses feuillages, une souplesse et un goût qui le spécifient ; et tant d'autres monuments sont reconnaissables par leurs formes particulières et les caractères de leurs décors.

Le temple d'Angkor-Vat est un des mieux conservés. Il est d'autant plus intéressant d'examiner ce temple avec attention, qu'il fut plus spacieux, et que par cela même il eut plus d'importance que les autres dans la civilisation de l'Indo-Chine ancienne. La largesse et la simplicité de ses assises, la finesse accomplie des moulures de son architecture, le dessin plus serré des figures qui le décorent, montrent un art sûr de lui-même ; vis-à-vis des monuments de la Cité d'Angkor, c'est en quelque sorte la même évolution qui sépare, en Occident, les monuments du XVe siècle de ceux du XIVe.

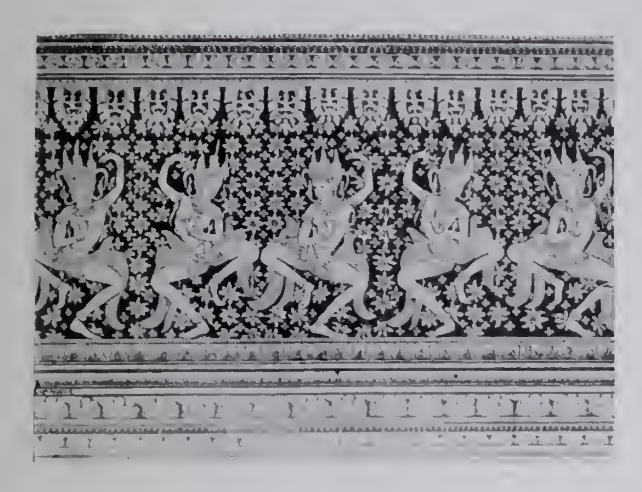
Situées en clairière de forêt, sur la rive gauche du Siem Reap, dans la province du même nom, à quatre kilomètres au sud de la Cité d'Angkor, les ruines du temple d'Angkor-Vat, malgré leur état d'abandon, frappent vivement l'imagination du voyageur et évoquent le souvenir grandiose des aspirations et des dogmes qui animèrent durant des siècles les civilisations des peuples de l'Orient.

L'ensemble formait le plan d'un parallélogramme rectangle à trois spacieux étages de galeries superposées, entourant graduellement une puissante pyramide qui s'élevait au centre et mesurait soixante-quatre mètres de hauteur ; les assises surélevées successivement, formaient un décor d'une hauteur prodigieuse, d'où les galeries s'allongeaient à l'infini sur des jardins étagés.

L'architecture élevée de l'édifice, les escaliers presque à pic, le magistral décor ajouré qui permettait au regard d'atteindre jusqu'au faîte, consacraient admirablement le sens infiniment grand d'une déité intangible.

Des lions, placés sur les degrés et aux angles des soubassements, dans une pose de nonchalante fierté, étaient la première manifestation

de cette puissance suprême, laquelle projetait du sommet de la pyramide centrale et dominante, son indélébile et protecteur regard.



FRISE DE BAYADÈRES DÉCORANT L'INTÉRIEUR D'UN SANCTUAIRE.

Cette grandiose expression de la sculpture extérieure du temple d'Angkor-Vat était liée à une science remarquable des détails architecturaux et des motifs sculptés. Les frises à surfaces planes présentaient des ornements incrustés, tandis que les frises à surfaces courbes offraient des ornements en relief. Cet heureux contraste permettait d'enrichir d'ornements toutes les moulures architecturales de l'édifice, en conservant, sans aucune confusion, l'harmonie de l'ensemble. Et cette méthode dans le détail, savamment rehaussée par le principe des oppositions des masses, dont on ne saurait se départir dans nos créations contemporaines, fut appliquée dans toute sa rigueur au temple d'Angkor-Vat et y donna d'excellents résultats.

Les fenêtres des galeries des deuxième et troisième étages étaient ajourées de colonnettes rapprochées, formées de petites moulures superposées, laissant entrer dans les galeries le jour diffus qui les éclairait d'une lumière mystérieuse et invitait le spectateur à une douce rêverie. Et au milieu de chaque sanctuaire, recevant le jour seulement par l'ouverture de l'entrée, trônait dans une mystérieuse clarté la statue dorée de Brahma, laquelle dans le sanctuaire principal fut emmurée, lors de l'importation des livres bouddhiques, et remplacée sur la nouvelle muraille, par le grand bas-relief de trois mètres de hauteur, offrant l'image de Bouddha.





a   *b*

a) FIGURE D'ANGE FÉMININ SCULPTÉE SUR UN PILASTRE.
b) ROSACES DU PLAFOND D'UN SANCTUAIRE.

Le goût si original et si distinct de l'ornementation extérieure du temple d'Angkor-Vat semble devenir encore plus exquis à l'intérieur du monument. Ici, l'or et des couleurs harmonieuses recouvraient les plafonds et les murailles

des sanctuaires, les chapiteaux et les pilastres étaient ouvragés avec la plus extrême finesse ; partout des frises et des moulures charmantes, où des motifs délicats vibraient sur les fonds d'or et de couleurs variées.

Voici, au haut des lambris de l'intérieur d'un sanctuaire, des frises de bayadères divines dorées sur fonds rouges à semis d'étoiles d'or. Un charme tout particulier s'attache à ces bayadères, dont les mouvements souples et gracieux sont ceux de la nature, mais qui, sous le ciseau enchanteur de l'artiste, deviennent l'image fidèle d'un des plus gracieux rêves des peuples d'Orient. Les rosaces du plafond, intercalées d'ornements et de rinceaux dans des tons brun foncé, limitent ces frises. L'un de ces plafonds à rosaces, destiné à une des galeries transversales, est sculpté tout en bois et dut être peint et doré.

Voici également des figures de gracieuses Tévadas ou anges féminins sculptées sur des pilastres. Ces figures sont représentées debout, dans une attitude sobre. Les torses nus, elles sont parées de colliers et de bracelets, de ceintures finement ouvragées et de hautes coiffures d'un aspect exotique et étrange. Les fonds sur lesquels ces figures d'anges féminins se détachent sont incrustés de feuillages et cette incrustation rehausse les larges plans des bas-reliefs.

Les piliers des sanctuaires sont garnis, à leurs parties moyennes seulement, de motifs formés de bandes de rosaces superposées, terminées en pendeloques légères, sculptées si finement qu'elles semblent en dentelle ; et des figures de rois en prière, encadrées d'arcs trilobés de formes fantaisistes, ornent le bas des piliers droits et simples et relient ces piliers au sol.

Ces motifs se suivent et se répètent, mais avec une sobriété et une harmonie qui donne à chacun d'eux, répété, une nouvelle valeur et un nouvel attrait, tandis que dans les galeries du rez-de-chaussée, qui forment le pourtour du temple, les compositions sont uniques et forment des sujets différents.

Parcourons ces longues galeries, décorées d'incomparables bas-reliefs qui s'étalent sur un développement de 1.025 mètres et qui semblent s'animer dans la clarté éteinte et sous le jeu des reflets lumineux des chapiteaux dorés. L'un des côtés des galeries est ouvert et aligné d'une longue suite de piliers de forme carrée, aux décors simples et légers, que les chapiteaux relient à angles droits avec les parties plafonnantes.

Ces galeries sont dans un site très pittoresque ; d'un côté s'offre l'étendue azurée des jardins et de l'autre côté les parois sur lesquelles les artistes khmers ont sculpté les poétiques légendes de leur antique civilisation. Le sujet qui fut choisi pour décorer la galerie du côté de



COMBAT DE RAVANA ET DE HANUMANT.
Bas-relief provenant de la galerie nord-ouest.

l'ouest, fut emprunté au poème indou *le Ramayana*. — Ravana, roi de Ceylan, avait enlevé à Vishnou sa femme Sita. L'armée des singes, qui avait à sa tête le roi des singes, Hanumant, luttait pour Vishnou, qui avait pris le nom de Rama et était soutenu par l'armée des Rakshasas, les terribles démons. — La lutte se continue sur toute la longueur de la galerie, dans l'inextricable cahos du corps à corps, entre les fameux défenseurs de Rama et les guerriers du roi de Ceylan. Le fragment de ce passage, que nous reproduisons sur notre gravure, représente le roi Ravana à vingt bras et à plusieurs têtes, symboles de puissance, traîné



BAS-RELIEF PROVENANT DE LA GALERIE SUD.

sur un char conduit par deux monstres léonins dont les allures sont superbes et les têtes bien caractéristiques.

Ravana prend part à la lutte au milieu de ses guerriers et reçoit l'attaque du roi des singes, dont il semble dédaigner les coups. Hanumant, au contraire, paraît jeter un cri de rage et d'impuissance. Au bas, la mêlée est terrible. Cette composition appartient à la belle époque de l'art khmer ; les formes humaines sont, il est vrai, arrondies et souvent trop gracieuses, mais elles sont toujours empreintes d'un sentiment de grandeur et de puissance qui montre que cet art est encore bien vivant. On ne peut s'empêcher de penser devant ces sculptures aux bas-reliefs assyriens d'une époque très ancienne.

Plus loin, Hanumant, après s'être signalé à l'admiration par ses exploits, meurt percé d'une flèche. Sa mort est représentée dans une

composition pathétique : le roi des singes est étendu au milieu de ses sujets qui s'empressent autour de lui, accablés par une profonde douleur.

Du côté sud, les sujets sculptés représentent d'une part, des marches de guerriers dans la forêt. Ces guerriers sont armés d'arcs et de flèches et conduits par des chefs qui paraissent de distance en distance, montés à cheval ou à éléphant. Les poses et les gestes de ces chefs acclamant la victoire atteignent une véritable grandeur. Plus loin, dans la même galerie, se déroulent des frises représentant les récompenses et les supplices réservés à l'homme après la mort. Ces scènes se voient généralement sculptées sur les murailles, entre trois bandes horizontales superposées : les scènes célestes en haut, les scènes de l'enfer en bas, et celles de l'existence terrestre entre les deux ; superposition qui les fait valoir davantage.

Dans la galerie, du côté nord, on voit des combats et des mêlées de figures humaines aux mouvements les plus extraordinaires, les visages animés d'expressions de haine et de fureur. On ressent une impression poignante devant ces luttes féroces où le naïf sculpteur a su parfois jeter une note hardie et puissante.

Enfin, du côté de l'est, on voit sculptés des Yachts alignés en grand nombre, qui maintiennent devant les flots le corps du serpent polycéphale. Ce décor, prolongé sur une longue surface, est agrémenté d'une multitude de bayadères minuscules évoluant dans les airs pour charmer le séjour des demi-dieux. Et plus loin, l'empire des eaux, peuplé d'une infinité d'animaux aquatiques aux assouplissements les plus pittoresques et les plus curieux et aux formes décoratives les plus fantastiques, termine cette galerie. L'ensemble est celui d'un chaos bizarre, du chaos le plus bizarre qu'il soit possible d'imaginer ; mais c'est dans ce chaos que l'art khmer montre une incomparable maîtrise.

Les couleurs, qui en recouvrant ces bas-reliefs y ajoutaient un charme infini, ont presque totalement disparu : quelques vestiges nous les font entrevoir : les tons de chairs étaient rosés, les vêtements offraient des tons clairs et harmonieux, les arbres étaient d'un vert de feuillage, les ciels approchant de l'azur. Il n'est pas douteux que ces couleurs aient été mises en harmonie avec le riant décor de jardins somptueux.

Ces jardins, qui s'étendaient alentour des galeries, offraient des promenades superbes sillonnées de palmiers ; et les statues dorées, éparses çà et là, représentant les dieux sous les aspects divers et les expressions qui les caractérisaient, y parlaient des grandes actions de la trimourti brahmanique et des dogmes sentencieux du bouddhisme impassible, aux fidèles qui venaient en foules, certains jours d'offrandes

et de prières, des contrées limitrophes jusqu'à des distances très éloignées, porter leurs oblations et leurs offrandes, et prier dans les sanctuaires à la mi-clarté pleine de mysticisme et de douceur.

Comme une brillante comète s'éteint dans le lointain, laissant longtemps dans le regard du spectateur le reflet de son sillon lumineux, ainsi le temple d'Angkor-Vat garde encore dans ses ruines éparses le charme suprême de la poésie rêveuse des Khmers et le rythme enivrant d'un art subtil, mais délicat et mystique.

H. La Nave.





UNE STATUETTE
DU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

Parmi les récentes acquisitions du musée de New-York, on remarque une statuette en marbre, d'une naïve mais émouvante simplicité, qui, de loin, évoque le souvenir des statues de l'Acropole, mais qui, de près, intrigue vivement le spectateur par les différences de style que l'on discerne dans certaines parties.

Les éditeurs du *Bulletin du Metropolitan Museum* ont publié une lettre de Furtwængler, dans laquelle ce savant donne une explication très probable des curieuses anomalies que présente cette statuette : sculptée au VIe siècle, elle aurait été endommagée et, vers la seconde moitié du Ve siècle, on aurait chargé un sculpteur de la restaurer; celui-ci aurait retravaillé certaines parties dans le style ancien, d'autres avec une facture plus moderne, ou, du moins, tout en voulant refaire l'antique, il aurait, comme il arrive toujours, laissé glisser dans son travail l'empreinte du style de son époque. La tête a pris ainsi un petit caractère mi-naïf, mi-mutin, qui, par certains côtés, pourrait faire penser aux œuvres des modernes préraphaélites anglais.

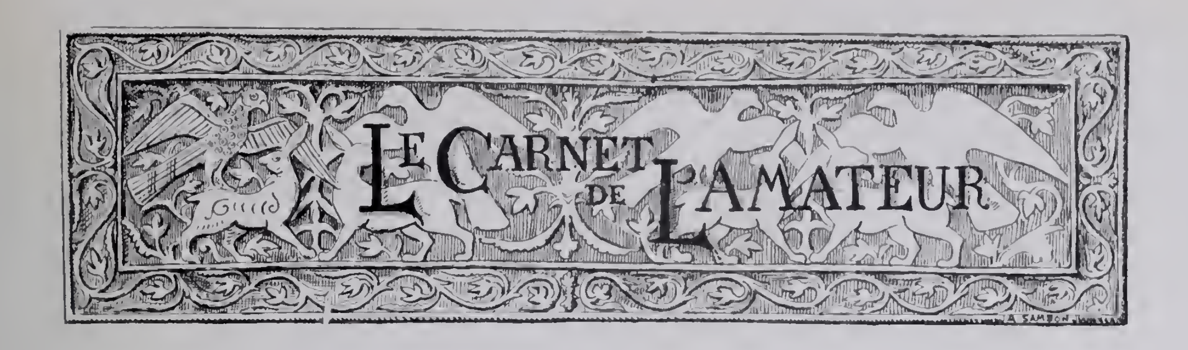
Cette curieuse restauration nous dit combien, à la meilleure époque de l'art grec, on admirait encore ces naïves mais troublantes sculptures du VIe siècle. Certes, la tradition religieuse était pour beaucoup dans le sauvetage de cette petite mutilée. Nous nous plaisons pourtant à croire que le charme infini qui se dégageait de la pose recueillie et timide de cette pieuse fillette, apportant sa première offrande à l'autel de la déesse, dut également influencer le bon prêtre du Ve siècle, qui, aimant la naïve statuette de ses ancêtres, eut lui-même la naïveté de croire que le pauvre imagier de son village pourrait, de quelques coups de ciseau, lui redonner la jeunesse des temps passés.

O. Théatès.





UNE STATUETTE GRECQUE AU METROPOLITAN MUSEUM.



Accroissements des musées. — La collection de céramique ancienne chinoise et japonaise, léguée au musée du Louvre par l'architecte Albert Tissandier, est exposée, depuis les derniers jours de juillet, dans une grande vitrine des galeries Grandidier ; elle contient des pièces d'un très grand intérêt. — La collection de médailles de la Renaissance, réunie par Armand et continuée par M. Prosper Valton, qui l'a léguée à la Bibliothèque nationale, va être exposée sous peu. MM. E. Babelon, H. de la Tour et Jean de Foville publieront bientôt une description détaillée de cette précieuse collection. — Le musée de Berlin vient d'acquérir un superbe tableau de Salvator Rosa, représentant un *Paysage rocheux*. — La National Gallery de Londres vient de faire l'acquisition, au prix de 635.000 francs, d'un tableau de Franz Hals, représentant un groupe de famille. — Le musée des Arts décoratifs vient d'entrer en possession de plusieurs costumes provenant de la garde-robe de Napoléon Ier et qui ont appartenu à l'ancien musée des Souverains. On y remarque les costumes qui servirent pour le sacre à Notre-Dame, six habits brodés par Augustin-François Picot et des robes de l'Impératrice. Ce même musée a reçu une importante donation de la part de la baronne Edmond de Rothschild : une collection de 147 rubans anciens, choisie avec un goût exquis.

* * *

« La Cène » de Léonard de Vinci. — On a commencé, à Milan, la consolidation de *la Cène* de Léonard de Vinci. Ce délicat travail a été confié à un des plus habiles restaurateurs italiens, le professeur Cavenaghi, et se poursuit sous la direction du Comr Corrado Ricci. Ce dernier, avant de donner l'autorisation, a bien clairement indiqué devant la commission que le travail devait consister uniquement à enlever les mauvaises restaurations antérieures et à fixer délicatement les écailles de la peinture.

* * *

Aquarelles impériales. — En octobre prochain aura lieu à Berlin une exposition des aquarelles peintes par l'empereur Guillaume II. Le produit de cette exposition sera destiné à des œuvres de bienfaisance.

* * *

Sépulture à navire des Vikings. — On vient de découvrir dans un tumulus situé sur le territoire de la ferme d'Oseberg, près Tonsbey (Norvège), une sépulture à navire du temps des Vikings. La tombe est celle d'une reine avec laquelle on a inhumé son navire d'apparat, richement décoré et mesurant 21 mètres, un chariot, des traîneaux, des chevaux et de riches parures.

* * *

La Châsse de Saint-Viance. — Cette merveille de l'art limousin des XIIe et XIIIe siècles a été volée dans la nuit du 4 au 5 août.

C'est une perte irréparable et, de toutes parts, on demande une action énergique pour sauver les chefs-d'œuvre de l'art religieux français.

* * *

L'Art à l'école. — Nous recevons le premier numéro d'une nouvelle revue mensuelle : *l'Art à l'école ;* c'est le bulletin

officiel de la Société nationale de l'art à l'école qui vient d'être fondée. Nos meilleurs vœux de succès accompagnent cette œuvre d'une très haute utilité.

*
* *

L'architecture sommeille. -- La *Chronique des Arts (Gazette des Beaux-Arts)* fait de tristes réflexions sur les conditions actuelles de l'architecture :

« Dans ces dernières années, le nombre des médailles et des mentions accordées aux reconstitutions historiques ou aux ouvrages primés dans les concours a été sensiblement supérieur à celui des distinctions obtenues par des travaux originaux, par des « créations » ... Les jurys seraient impardonnables, surtout à une époque où l'architecture sommeille, de ne pas épier avec bienveillance toute tentative originale. »

Nous croyons que la seule solution pratique est celle de donner un prix spécial pour les reconstitutions, qui ne devrait pas être confondu avec ceux décernés à des travaux originaux. La reconstitution peut être un excellent moyen didactique, mais ce n'est pas un résultat.

*
* *

Chalets au bord de la mer. — Chaque année on voit s'augmenter le nombre de ces chalets bariolés, aux nombreuses tourelles, au fenêtrage dansant, aux parois mouchetées ; chaque année ils deviennent plus bizarres. On dirait de gigantesques moules de pâtisserie ; vous n'avez qu'à choisir la pâte : nougat, croquignoles, chocolat, amandes ou pistaches. Quant à la forme, voici la recette : on bâtit en carton-pierre les murs extérieurs ; puis, d'un fatras de modèles de toutes les époques et de tous les pays, on tire, les yeux bandés, des tourelles, des cariatides, des modillons, des gargouilles, des toitures qu'on applique au petit bonheur là où l'on peut ; si cela ne s'ajuste pas très bien, on en est quitte pour une petite dépense supplémentaire de chaux et ciment. J'ai vu cette année, sur une plage de la Loire-Inférieure, un modèle nouveau, c'est une grande boîte à chapeau ornée de rubans. Il est vrai que, comme le dit très spirituellement René Bazin, dans *Italiens d'aujourd'hui*, par un rayon de soleil, toutes ces choses fraiches et neuves ont l'air de rire entre elles.

*
* *

Deux ventes importantes de monnaies ont eu lieu dernièrement : celle d'une collection de monnaies grecques et romaines, dispersée par M. Joseph Hamburger, à Francfort-sur-Mein, et celle de monnaies romaines formée par M. H. Osborne O'Hagan, dispersée à Londres, en juillet, par MM. Sotheby Wilkinson et Hodge, dans leurs salles de ventes de la Wellington Street.

Voici quelques prix de cette dernière collection :

N° 23, aureus de Jules César, 18 £ ; n° 29, aureus de Pompée, 30 £ ; n° 30, aureus de Marc Antoine, 34 £ ; n° 36, aureus d'Auguste, 20 £ ; n° 80, aureus de Germanicus, 17 £ ; n° 81, aureus d'Agrippine, 19 £ ; n° 143, aureus de Galba, 12 £ ; n° 151, aureus d'Othon, 19 £ ; n° 161, aureus de Vitellius, 17 £ ; n° 250, aureus de Domitia, 39 £ ; n° 294, aureus de Matidia, 24 £ ; n° 335, aureus de Sabine, 26 £ ; n° 434, aureus de Faustine, 21 £, n° 490, aureus de Crispine, 20 £ ; n° 524, aureus de Septime Sévère, 24 £ ; n° 564, aureus de Geta, 25 £ ; n° 569, aureus de Macrin, 29 £ ; n° 613, aureus de Philippe fils, 25 £ ; n° 629, aureus de Volusien, 19 £ ; n°s 752 et 753, médaillons de Constantin, 40 £ ; n° 851, sou d'or de Romulus Augustus, 25 £.

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

GRIMOALD IV (806-817).

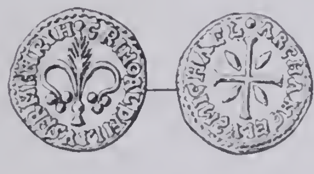
Depuis la mort d'Arichis, les *gastaldi* de l'Italie du sud étaient devenus de plus en plus puissants ; renfermés dans leurs villes fortifiées, entourés de leurs fidèles et de leurs hommes d'armes, ils pouvaient impunément braver leur chef. A la mort de Grimoald III (806), le droit héréditaire à la principauté fut détruit par des ambitieux ; c'est le premier ministre ou trésorier (*stolesaiz*) [1] qui, après deux mois d'anarchie, est proclamé prince à la place du frère du prince défunt, Alais [2]. Schipa [3] pense que cette élection était due à la jalousie des Bénéventains pour l'œuvre d'Arichis et de son fils au profit de Salerne. L'expression de cette jalousie entre les deux villes est consacrée dans la façon tout à fait différente avec laquelle le chroniqueur bénéventain Erchempert et le chroniqueur anonyme salernitain jugent le nouveau prince. Le premier le déclare « doux et affable, magnanime envers ses propres ennemis, fort et implacable envers ceux du pays » ; le second le juge « orgueilleux, avare, méchant, provocateur de discorde, injuste et tyrannique » [4].

Les relations avec les Francs restèrent toujours incertaines et fragiles. Erchempert nous dit que Grimoald IV fit la paix avec tous ses voisins et en particulier avec les Francs ; mais, d'après un autre texte, il aurait refusé de payer tribut aux Carolingiens [5]. Les Francs envahirent en effet le territoire bénéventain en 810 [6].

D'autres ambitieux briguaient le pouvoir ; Salerne était hostile et une fois que le prince voulut s'y rendre, il manqua d'être précipité dans la mer du haut du pont de Vietri. Il mourut assassiné l'an 817, et Sicon, gastaldus d'Acerenza, s'empara du pouvoir.

Grimoald IV fit frapper les deniers suivants, sur lesquels il fit graver le nom de son père Ermenric et celui de l'archange saint Michel, protecteur des Lombards.

48 — *Denier*. •GRIMOALD•FILIVS•ERMENRIH. Ornement en forme de trident, ayant au centre un épi de blé. Grènetis. ℟. •ARHANGELVS MICHAEL. Croix accostée de quatre losanges (flammes). Grènetis AR. 15 fr.



48

1. Le titre de *stolesaiz* apparaît déjà dans des documents des années 752, 757 et 762 (Troya IV, p. 443, 632 ; V, p. 171), mais on ne connaît pas bien sa signification. Pabst (p. 472) croit que c'est la même chose que *thesaurarius ;* Schupfer (p. 256) le rapproche du *vicedominus* et du *majordomus* de la cour de Pavie.

2. On trouve mention de ce troisième fils d'Arichis dans deux donations au monastère du Vulturne (*Chron. Vulturn*, lib. II, Muratori *SS. I.*, II, 376).

3. M. Schipa, *Storia del Principato Longobardo di Salerno*, p. 12.

4. Erchempert, c. 7 et 8, 237 ; *Chron. Salern*, c. 38 et 39, p. 489 et 490.

5. Erchempert, 7 ; épitaphe de Sicon (M. G., *Poetæ latini*, II, 651) ; Capasso, I, 71.

6. *Chron. Salern*, c. 38 et 39, p. 489 et 490.

49 — *Denier*. •GRIMOALDVS·FILIVS·ERMENRIH. Ornement formé d'un épi de blé à deux feuilles recourbées et amorties par trois globules. Grènetis. ℞. ARHANGELVS·MICHAEL. Croix irradiée. AR. 15 fr.

Sicon (817-832).

Sicon, gastaldus d'Acerenza, s'empara violemment du pouvoir en 817 et s'attacha aussitôt à réprimer la turbulence des comtes et à raffermir l'autorité princière. Il envoya dès son avènement une ambassade à Louis le Pieux; mais il était loin de se reconnaître comme sujet de l'empire, et il profita des discordes des princes carolingiens pour rendre sa soumission tout à fait illusoire. Sicon associa au gouvernement son fils Sicard pour lui assurer la succession (821) : il reprit en grande partie la politique d'Arichis, dirigea ses efforts contre Naples et ravagea les champs fertiles de la Liburie; il réussit à prendre, jusque dans Naples, le corps de saint Janvier (830)[1].

Sicon réforma la monnaie bénéventaine; le dessin des sous d'or est très soigné et on voit sur le revers l'effigie de l'archange Michel, protecteur des Lombards. La grande abondance de la monnaie d'or et d'argent de ce prince témoigne du développement rapide du commerce sous un gouvernement énergique et équitable.

On connaît les types suivants :

50 — *Sou d'or*. SICO PRINCES. Buste de face; dans le champ, à droite, un petit triangle. Cercle au pourtour. ℞. ARHANGELVS—ONO—MIHAEL. L'archange Michel debout, de face, tenant de la main droite une crosse d'évêque et de la gauche une croix; au-dessus, un triangle. Cercle au pourtour. Or (alliage variable). Poids, 3 gr. 30 à 3 gr. 70. 20 fr.



50 51

51 — *Tiers de sou*. SICO PRINCE. Buste de face; à droite, un triangle. ℞. •⁘• ARCHANGELVS•MICHAEL ou •A•RCHANGEL •⁘• VS MICHAEL. Croix accostée des lettres S—C.

Or (alliage variable). Poids, 1 gr. 10 à 1 gr. 25. 20 fr.

52 — *Denier*. PRINCES BENEBENTI. Au centre, le nom du prince en monogramme cruciforme : [monogramme C S I O]. Grènetis. ℞. ARCHANGELVS MICHAEL. Croix sur un socle à trois degrés; à gauche, un globule.

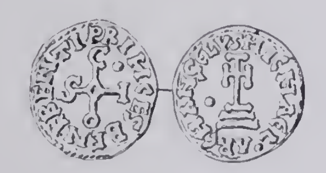
AR. (960 à 940 millièmes de fin). Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 40. 3 fr.

1. *Chron. Salern*, c. 57.

53 — *Denier*. Mêmes types et mêmes légendes. Monogr.: [monogramme]. AR. 3 fr.

54 — *Denier*. Mêmes types et mêmes légendes. Monogr.: [monogramme]. ℟. Croix accostée de un ou de deux globules ou de un ou de deux triangles.
AR. Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 40. 3 fr.

55 — *Denier*. Mêmes types et mêmes légendes. Monogr.: [monogramme]. ℟. Croix accostée de un ou de deux globules.
AR. Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 40. 3 fr.



56 — *Denier*. Mêmes types et mêmes légendes. Monogr.: [monogramme]. ℟. Croix accostée de deux globules. AR. Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 40. 3 fr.

57 — *Denier*. Mêmes types de l'avers. Monogr.: [monogramme]. ℟. **ARCHANGELVS MICNACL** (*sic*). Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux globules. AR. Poids, 1 gr. 20 à 1 gr. 40. 3 fr.

58 — *Demi-denier* (?). Au centre, le monogr.: [monogramme]. ℟. Croix sur trois degrés, accostée de deux globules.

On pourrait penser que ce soit un denier rogné: mais le monogramme et la croix sont plus petits que sur les deniers.
AR. Monastère de la Cava. Anc. coll. Foresio.

L'alliage de la monnaie d'or est tantôt à base de cuivre, tantôt à base d'argent: la monnaie d'argent est d'un bon aloi, le dessin en est soigné.

Sicard (832-839).

Sicard fut un prince cruel et batailleur; son premier ministre Rofrit surtout provoqua par ses exactions, la colère des Lombards. Cette cruauté est l'effet de l'anarchie qui déchire l'État bénéventain; le nouveau prince ne peut maintenir l'unité de l'État, qu'à force de violences et de confiscations; il lutte toute sa vie contre l'ambition séditieuse de ses *gastaldi*, mais ne réussit qu'à ajourner la révolte et périt assassiné à la fin de juillet de l'an 839[1]. Sicard eut de vastes projets de conquête, que la faiblesse de l'Empire byzantin, sous Théophile, et les discordes des Carolingiens semblaient encourager; mais il n'eut pas le temps de les mener à bien et se heurta contre un obstacle nouveau : les bandes sarrasines attirées en Campanie par les Napolitains.

Nous possédons le texte du traité conclu avec les Napolitains, l'an 836; il nous montre clairement les conditions économiques de l'État bénéventain : les Lombards sont les clients des marchands napolitains, et ne peuvent pas se passer de leurs bons offices[2]. Sicard fit tout ce qui était en son pouvoir pour créer un mouvement commercial équivalent à celui des Napolitains et des Amalfitains; il occupa Amalfi et obligea les gens d'Amalfi et ceux de Salerne à contracter entre eux des mariages; il chercha, en s'emparant de reliques célèbres, à attirer les foules dans ses domaines. Certes, sa monnaie, très abondante, est l'indice d'une grande richesse et d'une certaine activité commerciale; mais l'État bénéventain manque de cohésion, il est sous la coupe de chefs de bande qui mettent obstacle à toute réforme générale; il n'a jamais pu passer de l'expansion conquérante à une sérieuse et progressive organisation pacifique, parce que le prince qui résidait à Bénévent, n'avait pas assez d'autorité sur les autres villes; aussi, après la mort de Sicard, commence le morcellement de ce vaste État et la décadence de Bénévent s'accentue de plus en plus.

59 — *Sou d'or*. SICARDV. Buste de face; dans le champ, à droite, un triangle. Grènetis. ℟. •⁚• PRINCI — VICTORV — CONOB. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres S — I. Grènetis.
Or (10 carats de fin, alliage d'argent). 20 fr.



60 59 62

60 — *Tiers de sou*. SICARDV. Buste de face; dans le champ, à droite, un triangle. Grènetis. ℟. •⁚• PRINCE·VICTOR — CONOB ou CONO. Croix accostée des lettres S — I. Grènetis. Or (10 carats). 15 fr.

1. Erchempert, 14; *Chron. Salern.*, 77; *Chron. S. Bened* (S. R. L., p. 487); Capasso, I, 73, 78, 81.
2. J. Gay, *l'Italie mérid. et l'Empire byzantin*, p. 41 et 42; M. G. *Leges*, t. IV, p. 216.

61 — *Denier*. + PRINCE BENEBENTI. Au centre, le nom du prince en monogr. CSRI AD. Grènetis. ℞. ARHANGEL MIHAEL. Croix sur un socle à trois degrés, accostée d'un triangle et d'un globule. Grènetis.
AR (940 millièmes de fin). 8 fr.

62 — *Denier*. Mêmes types ; légendes : PRINCES BENEBENTI et ARCHANGELV MIHAEL. (Dessin sommaire). AR. 8 fr.

RADELCHIS (839-851).

A la mort de Sicard, le trésorier Radelchis et Adelchis, fils du chancelier Rofrit, se disputèrent le pouvoir. Le premier fut déclaré prince vers le mois d'octobre de l'an 839 et fit précipiter son adversaire du haut du palais seigneurial ; mais la lutte n'était pas terminée : les Amalfitains, amenés de force à Salerne sous le gouvernement de Sicard, se révoltent et rentrent dans leur ville ; Landolf de Capoue et les autres adversaires de Radelchis leur proposent une alliance contre le nouveau prince de Bénévent, auquel ils opposent Sikenolf, frère de Sicard, exilé et prisonnier à Tarente. Celui-ci est délivré par un habile stratagème et conduit à Conza, tandis que Salerne, où sont refugiés plusieurs conjurés, prend volontiers les armes en sa faveur. Une première bataille s'engage non loin de Salerne : Radelchis est battu et Sikenolf est proclamé prince, à Salerne, en décembre de l'an 839.

Sur ces entrefaites, les Sarrasins de Sicile avaient réussi à s'installer dans la péninsule, à Tarente. Radelchis a recours à une bande sarrasine, commandée par un Berbère, du nom de Khalfûn, qui, du reste, profitant de la faiblesse du prince au service duquel il mettait ses milices, s'empare de Bari. Sikenolf prend alors à sa solde Apolaffar, chef d'une bande de Maures espagnols, qui de Crète étaient venus se joindre aux Arabes siciliens de Tarente ; puis Apolaffar passe au service de Radelchis et Sikenolf invoque l'aide de son beau-frère Guy de Spolète. De 840 à 847, c'est une lutte à outrance entre les deux princes ; enfin, à bout de forces, victimes de ceux-là mêmes qu'ils avaient imprudemment appelés à leur secours, ils acceptent l'intervention du roi Louis, envoyé par l'empereur Lothaire pour chasser les Arabes de l'Italie du sud. Sikenolf renonce au titre de prince de Bénévent et prend celui de prince de Salerne ; il occupe les meilleures positions maritimes de la principauté, ayant sous sa domination seize gastaldats, comprenant Salerne, la Lucanie, le nord de la Calabre (Cassano, Cosenza) et la Campanie lombarde. Mais si la cessation des hostilités eut lieu en 847, les négociations du traité qui devait rendre stable la paix entre les deux princes furent assez longues : elles ne prirent fin probablement que dans les premiers mois de l'année 849. C'est ce qui explique la présence du titre de *prince de Bénévent* sur toutes les monnaies de Sikenolf qui nous sont parvenues. Ce prince mourut en effet à la fin de 849.

Les monnaies de Radelchis sont très rares et leur dessin est sommaire ; le sou d'or pèse environ 3 gr. 70 et les deniers de 1 g. 10 à 1 gr. 25.

63 — *Sou d'or.* RADELCHIS. Buste de face ; dans le champ, à droite, un triangle. Grènetis. ℟. •⁚• ARCHANGE · MICHAEL ou •⁚• ARCHANGE — Δ — MICHAEL. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres R — Ā. Grènetis. Or (10 carats). Musée de Naples, anc. coll. Sambon. 100 fr.



64 63 66

64 — *Denier.* • PRINCE BENEBENTI. Au centre, le nom du prince en monogr. : [monogramme]. Grènetis. ℟. ARHANGEL • MIHAEL. Croix sur un socle à trois degrés, accostée d'un triangle et d'un globule. Grènetis. AR. 40 fr.

65 — *Denier.* • RADELCHIS PRINCES. Croix sur un socle à trois degrés, accostée d'un globule et d'un triangle. Grènetis. ℟. ARCHANGE MICHAEL. Au centre, le nom du prince en monogr. : [monogramme]. AR. 40 fr

66 — *Denier.* • RADELCHIS PRINCES. Ornement formé d'un épi de blé entre deux feuilles recourbées. Grènetis. ℟. • MICHAEL ARCHANGE. Croix irradiée. Grènetis. AR. 40 fr.

67 — *Denier.* Mêmes types. Inscriptions : RADELCHIS PRINCEPS et ARCHANGE MICHAEL. AR. Anc. coll. Sambon. 40 fr.

RADELGARIUS (851-853).

Le jeune Radelgarius succéda à son père entre juin et juillet de l'an 851, il mourut en décembre 853, laissant le pouvoir à son frère Adelchis. Jusqu'ici on n'a pas trouvé de monnaies portant le nom de Radelgarius.

ADELCHIS (853-878).

Adelchis eut l'ambition de restaurer la politique d'Arichis : dès 860, il se déclarait ouvertement rebelle à l'autorité franque. L'introduction historique qui précède les *capitula* qu'il promulgua vers 865-866, nous montre quels étaient les sentiments qui dominaient à la cour de Bénévent. Pour Adelchis, les ancêtres de Louis II ne sont que des usurpateurs. « En ce temps-là régnait Didier qui avait pour gendre Charles, roi des Francs : celui-ci, envieux de son trône, lui tendit des embûches et ne craignit pas de conspirer contre lui ; il soumit à son empire le royaume d'Italie et la nation lombarde ». Et Adelchis voudrait, comme Arichis, grouper autour de soi les forces lombardes : « Le

duché de Bénévent était alors gouverné par le duc Arichis, catholique et magnifique, qui, fidèle à l'exemple des rois, gouverna noblement et avec honneur les débris de sa nation[1] ». Mais trop d'obstacles s'opposaient à la réalisation de cet ambitieux dessein : les querelles incessantes des princes lombards, les incursions des Sarrasins, les prétentions de l'empereur carolingien, la renaissante activité des Grecs. Louis II se prépare à combattre les Arabes ; mais il laisse trop comprendre qu'il n'entend plus se contenter d'une suprématie indirecte dans l'Italie du sud et les princes lombards craignent autant le succès des armes franques que les progrès des bandes sarrasines.

C'est en 866 que, après plusieurs tentatives inefficaces, l'empereur se décide à agir énergiquement pour chasser les Arabes de la péninsule et pour faire reconnaître ses droits de suzerain dans les pays lombards. Il marche sur Capoue et fait raser les murs de la ville qu'il livre d'abord à Lampert de Spolète, puis à d'autres comtes francs. A Salerne, le prince Guaïfer s'empresse de lui prêter hommage. Au mois de décembre, l'empereur arrive à Bénévent et le prince Adelchis est obligé de lui offrir sa soumission. Louis II conclut avec l'empereur de Byzance, Basile Ier, une entente pour une action commune contre les Sarrasins, et, quoique par la suite il cherche à éviter une intervention trop efficace des Grecs, par peur de se voir enlever la gloire et les avantages du succès, les victoires de la flotte byzantine sur les pirates musulmans qui infestaient les côtes d'Illyrie, de Grèce et de la Terre d'Otrante, contribuent à préparer la ruine de l'État sarrasin de Bari, en l'empêchant de recevoir des renforts de Crète ou d'Afrique. En février 871, Louis II réussit à s'emparer de Bari et à faire prisonnier le soudan sarrasin, Mofaregibn-Salem.

Après avoir essayé en vain d'enlever Tarente aux Sarrasins, Louis II revient à Bénévent, avec l'intention bien arrêtée de rendre la soumission des princes lombards plus complète. Les Francs provoquent la haine des habitants par leurs exactions et leur tyrannie ; l'impératrice Engelberge pousse son mari à détrôner le prince pour le remplacer par un comte franc ; Louis II, en effet, traite Bénévent en ville conquise, il y fait frapper des deniers portant seulement son nom et celui d'Engelberge avec les titres : *Augustus* et *Augusta*, quelques-uns ayant même, à côté du nom de l'empereur, l'indication précise : *Cibitas Benebenti;* il fait frapper aussi des deniers portant seulement le nom d'Engilberge, faisant ainsi revivre l'antique usage introduit sous le règne de Tibère, de frapper des monnaies en l'honneur des impératrices.

Le comte de Spolète, le prince Guaïfer de Salerne, Sergius II, duc de Naples, et Marinus, duc d'Amalfi, également menacés, se mettent d'accord secrètement avec Adelchis, pour chasser les Francs du sud de l'Italie. La révolte éclate à Bénévent, le 13 août 871 ; on vient la nuit surprendre l'empereur dans le palais ducal ; mais celui-ci se refugie avec l'impératrice dans une tour fortifiée, où il tient tête aux assaillants pendant trois jours. Contraint de se rendre, il n'a la vie sauve que grâce à l'intervention de l'évêque Aion, frère du prince. La captivité de l'empereur ranime le courage des Sarrasins.

1. *Adelchis capitula* (*Edictus coteraeque Lang. leges*. M. G., p. 176 ; J. Gay, *o. c.*, p. 107.

En septembre de cette même année 871, une armée de 20 à 30.000 hommes, sous les ordres de Abd-Allah, débarque en Calabre, occupe plusieurs villes et arrive sous les murs de Salerne. Devant le danger de l'invasion sarrasine et sur l'intercession du pontife, Adelchis se décide, le 17 décembre, à mettre l'empereur en liberté : celui-ci doit promettre, sous la foi du serment, qu'il ne cherchera ni à entrer à Bénévent, ni à tirer vengeance des Lombards.

Remis en liberté, Louis II veut se venger des Bénéventains; il écrit de Ravenne au pape Hadrien II pour être délié d'un serment qui lui a été imposé par la force, et le pontife, en effet, prononce la nullité de ce serment, lorsque l'empereur vient à Rome (17 mai 872). En attendant, Louis II se laisse fléchir par les Lombards de Capoue et de Salerne, qui sollicitent sa protection contre les Sarrasins, car ceux-ci, depuis près d'un an, assiègent Salerne et ravagent toute l'Italie du sud. Une première armée franque rencontre les Sarrasins sur les bords du Vulturne, près de Capoue, et leur inflige une sanglante défaite, tandis que les Lombards eux-mêmes, sortant de leurs villes fortes, sont vainqueurs à Suessula.

Louis II reste près d'une année à Capoue; mais tous ses efforts pour occuper Bénévent sont inutiles. Le prince Adelchis s'est bien préparé pour la lutte et a trouvé un appui formidable dans la renaissante puissance byzantine; il s'est engagé en 873, à payer au basileus le tribut qu'il payait aux Carolingiens. L'empereur, comprenant la faute qu'il a commise en poussant trop vivement les événements, cherche inutilement de gagner Adelchis, par une attitude plus conciliante et en demandant la médiation du pontife Jean VIII.

Vers 875, après la mort de Louis II, ce pontife s'efforce d'amener sous la suzeraineté pontificale, les États lombards. Une monnaie portant les noms de Jean VIII et d'Adelchis nous montre, qu'à un certain moment, le prince de Bénévent avait accepté les propositions du pontife; mais l'accord ne semble pas avoir duré longtemps, car le pontife, dans une de ses lettres, l'appelle le *Saül* bénéventain.

Adelchis n'eut pas à se louer de son alliance avec les Grecs; ceux-ci s'emparèrent de Bari (25 décembre 876), et envoyèrent comme otage à Constantinople, le *gastaldus* du prince bénéventain. Adelchis n'eut d'autre parti pour se défendre contre les Grecs, aussi bien que contre les Francs, que de négocier avec les Sarrasins.

Adelchis mourut assassiné par ses neveux et ses familiers, au mois de mai de l'an 878.

Ce prince ne semble pas avoir frappé de monnaie d'or; celle de Radelchis était déjà très restreinte et contenait seulement dix carats de fin. Dans les contrats salernitains, on trouve souvent mention des monnaies d'or des princes précédents :

855. (Guillaume. *App.* LII.) *Auri beneventani solidi biginti et uno vetere de domno Sichardo.*

856, 859. (Cod., Cav. D. 47 et 56.) *Pretiu auri solidi boni beteri de domnu sicardo;* 858. (Cod., Cav. LIV.) *Pretium auri figurati solidi ex monetis domni Sicardi veteri.*



La Statuaire grecque et les Médailles antiques

L'ART IONIEN EN ASIE

AU VIe SIÈCLE.



L'ART ionien est au VIe siècle presque tout l'art grec. Les monnaies grecques archaïques l'affirment plus nettement encore que les reliques de la sculpture, et j'ai conclu ma dernière étude en montrant brièvement que l'art monétaire avant 480 est d'un style uniforme dans tout le monde grec, sauf dans les deux provinces les plus reculées de l'hellénisme : la Macédoine, dont les premières monnaies rappellent de près par leur style compliqué et fougueux les recherches et le mouvement de l'art mycénien; et, d'autre part, l'Italie et la Sicile, dont les belles monnaies diffèrent curieusement par leur style robuste, autant que par leur technique si particulière, des monnaies archaïques de Cyzique ou de Lampsaque, de Chios ou de Mélos, de Cyrène ou de Chypre, d'Athènes ou de Corinthe.

Mais avant d'étudier spécialement cette Grèce du nord et cette Grèce de l'ouest, où l'influence de l'ionisme fut moins exclusive et moins profonde, avant de chercher en analysant le style de leurs monnaies l'origine du style qui régna dans ces deux régions, ne convient-il pas de poursuivre plus attentivement qu'il n'a pu l'être fait auparavant, ce reflet que l'art proprement ionien a laissé sur l'art monétaire de la Grèce orientale, méridionale et centrale ? Je crois qu'une telle investigation doit nous amener à des remarques dignes d'intérêt. Du reste,

nous n'aurons, dans les pages qui suivent, que le loisir de la commencer et puisque l'art ionien est né en Asie, c'est vers l'Asie que nous dirigerons nos premières recherches.

I

Il est assez malaisé de définir le style ionien. Platon opposait, avec un parallélisme parfait, la musique ionienne et la dorienne. Naguère, tous les archéologues opposaient de la même façon l'art ionien à l'art dorien. Donc, langue, législation, mœurs, art même, tout en Grèce se serait également partagé entre deux races, je dirais presque entre deux principes, l'un masculin — le mode dorique, — l'autre féminin, — le mode ionique; et certaines hautes perfections de l'hellénisme, — comme le génie de Phidias ou l'âme de Platon, — n'eussent été autre chose que le fruit dû à la fusion de ces deux principes. La vérité est rarement d'une symétrie aussi ingénieuse, et des savants ont eu raison de réagir contre cette conception de l'hellénisme. En art surtout, un contraste si net contredit l'intime et nécessaire complexité des mystérieuses lois qui régissent la production des chefs-d'œuvre. M. Edmond Pottier s'est fait en France, comme je l'ai déjà indiqué, le rénovateur de la doctrine archéologique en ce qui touche ce point, et, dans une récente conférence sur *le Problème de l'Art dorien,* il a accumulé les plus forts arguments pour nous montrer que tout ce que l'on appelait naguère art dorien et art péloponnésien n'est qu'une des formes qu'a prises l'art ionien, celle sans doute qui s'adaptait le mieux aux pays où s'étaient implantées et épanouies la race et les coutumes doriennes.

L'art ionien est donc infiniment plus riche, plus varié, plus divers, que nous ne l'imaginions jadis. Toutefois, il nous est encore loisible aujourd'hui, puisque nous n'en voulons envisager que la première floraison en Asie-Mineure, de le considérer sous cette forme élégante, précieuse, ondoyante et fantaisiste, où l'on prétendait autrefois qu'il se résumait tout entier. Nous pouvons oublier que l'art péloponnésien est lui aussi un art presque exclusivement ionien : nous ne quittons pas en effet cette terre d'Asie où l'imagination grecque devint si vite une créatrice féconde, et où, d'ailleurs, tout favorisait et où rien ne détournait l'expansion naturelle du génie ionien, religieux mais spirituel, réfléchi mais pétillant, clairvoyant et réaliste, mais porté d'instinct au raffinement et aux plaisirs de la séduction.

Dans les grandes cités grecques d'Asie, la civilisation a si rapidement fleuri, que tous les arts se sont développés ensemble, avec le même élan. Toutes les influences paraissent converger vers le même idéal brillant. Aussi, lorsque l'on compare l'art monétaire de la côte ionienne à la statuaire de toute cette heureuse région, l'analogie est-elle

complète et frappante. C'est là, d'ailleurs, que l'art monétaire est né ; dès ses débuts, il n'a cherché ses modèles qu'autour de lui : les souvenirs de l'art mycénien, modifiés par le lent travail des siècles, s'y combinent avec le goût asiatique, notamment avec les images que la conquête perse avait rendues familières aux peuples d'Ionie.

Il faut même annexer les îles de la côte d'Asie et les Cyclades au continent ionien, de Cyzique à Halicarnasse et à Cnide, pour réunir en un tout le domaine de cet art. Dans cette vaste région, il est vrai, le style ne demeura pas invariablement enclin à l'élégance, au goût des formes élancées, à la richesse décorative. Les très anciennes statues de l'avenue des Branchides, par exemple, ne sont-elles pas remarquables justement par une gravité religieuse et sévère qui ressemble fort à de la lourdeur ? Toutefois, de cette lourdeur ennemie du mouvement, nous ne trouvons guère d'exemple dans la numismatique de l'orient ionien au VIe siècle, et la raison évidente en est que, s'il y a des monnaies antérieures au VIe siècle, il n'y a pas d'art monétaire digne de ce nom avant l'époque de Crésus : l'art monétaire s'épanouit seulement dans la seconde moitié du VIe siècle, et encore, pendant la plus longue partie de cette période, la figure humaine n'apparaît pour ainsi dire pas sur les monnaies ; le jour où les graveurs monétaires se hasardent à l'y modeler, la statuaire ionienne subit la mode de l'élégance, de la préciosité, de la coquetterie que lui empruntèrent si savamment les jolies *corés* de l'Acropole d'Athènes.

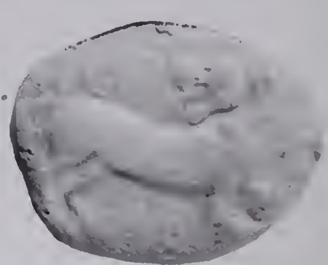
Donc, puisque les monnaies de la Grèce d'Asie, au VIe siècle, se divisent assez exactement en deux séries successives, la première ne nous montrant que des images d'animaux ou de monstres ailés, la seconde seule portant des images humaines et divines, il nous est facile de comparer les unes aux vieilles idoles ioniennes représentant des animaux fantastiques ou réels, les autres aux statues anthropomorphiques. Cette double comparaison prouve incontestablement le parallélisme de l'art monétaire et de la sculpture dans tout ce pays et pendant toute cette période.

En ce qui concerne les figures d'animaux gravées ou sculptées, la similitude est même si évidente qu'elle n'a pas besoin d'être démontrée. Les lions de la frise d'Assos, au Louvre, aux formes un peu méplates, très allongées et d'une souplesse heureuse, mais où toute nervosité fait si étrangement défaut, nous les retrouvons sur de très anciennes pièces d'étalon milésiaque, notamment sur le statère défourré de France, que nous reproduisons ici[1] ; un autre statère d'électrum, au type de la lionne couchée, conservé dans le même musée, est encore

1. Toutes les monnaies reproduites au cours de cet article sont figurées au double de leur grandeur réelle.

du même style. Quant aux taureaux affrontés de la même frise, ils nous rappellent le style agréable, mais facile et mou, des *créséides,* et plus encore les taureaux des plus vieilles monnaies de Lesbos et d'Éphèse.


MONNAIE DE CRÉSUS.


MONNAIE INCERTAINE D'ASIE-MINEURE.

Le musée de Constantinople possède une stèle intéressante, provenant de l'île de Symi (entre Cnide et Rhodes), et au bas de laquelle est sculpté un sanglier (ou, pour être plus sincère, un porc adulte); l'animal est incliné en avant, comme s'il flairait le sol ou s'apprêtait à le fouiller; ce bas-relief est attribué par M. Perrot au début et par M. Joubin à la fin du VIe siècle, et il doit en effet être postérieur au temps de Crésus; ces deux savants ont comparé le sanglier à celui des monnaies de Lycie; mais ce sont là des monnaies du Ve siècle; dès la seconde moitié du VIe siècle, les monnaies avec des représentations analogues ne sont pas rares — les sangliers ailés des primitives monnaies de Clazomène, une laie figurée sur un vieux statère d'électrum attribuable à Chios, par exemple, — et les plus anciennes monnaies de Methymna nous montrent un type de


MONNAIE DE CHIOS (?).


MONNAIE DE LAMPSAQUE.



MONNAIE DE METHYMNA.

sanglier qui, par l'attitude autant que par le style, semble la transcription textuelle du relief de Symi.

Parmi les monstres ailés que l'art de cette époque imagine avec

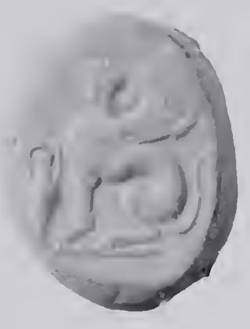
tant de complaisance, l'un des plus caractéristiques est le sphinx de l'ex-voto des Naxiens, à Delphes ; la qualité du marbre et l'origine de l'ex-voto nous autorisent autant que le style à y voir une œuvre proprement ionienne, sculptée sans doute à Naxos même, c'est-à-dire à égale distance d'Athènes et d'Halicarnasse. Le goût asiatique s'affirme dans



MONNAIE DE CHIOS. (ELECTRUM.)



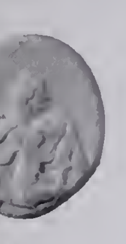
MONNAIE DE CYZIQUE.



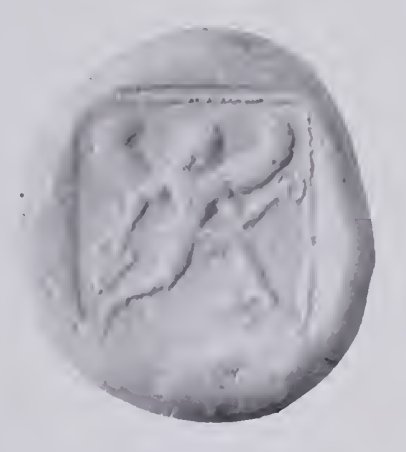
MONNAIE DE CHIOS. (ARGENT.)

ce grand monument élancé et bizarre : ce corps maigre et mou, ces pattes grêles et sans muscles, ces ailes recroquevillées, font penser aux divinités orientales gravées sur les cylindres perses ou sculptées dans les palais de Suse. Or, parmi les monnaies du VIe siècle des pays asiatiques ou insulaires baignés par la mer Égée, de telles figurations sont fréquentes, et, si les sphinx des monnaies de Cyzique ont quelque chose de plus souple et de plus vivant, ceux des statères d'électrum ou d'argent de Chios semblent souvent copiés sur le même modèle que celui qui couronnait, à Delphes, la colonne votive des Naxiens.

C'est dans le dernier quart du VIe siècle qu'apparaissent les figures humaines dans la numismatique de ces régions. Aux lions ailés, aux sphinx, aux sangliers, aux Pégases, succèdent des dieux à demi humains comme les tritons ou les gorgones, ou des êtres plus près encore de nous, — Athéna à Cyzique, à Lesbos et à Lampsaque, Héraclès et la Victoire à Cyzique, des cavaliers nus à Erythrées, des fantassins en embuscade à Lesbos, Aphrodite à Cnide, etc.



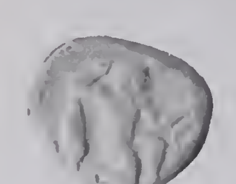
MONNAIE DE CYZIQUE.

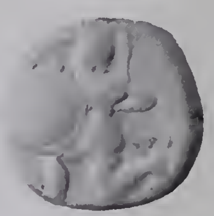


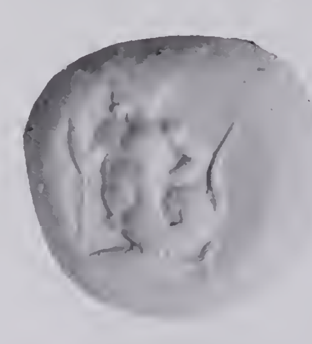
MONNAIE DE COS (?).

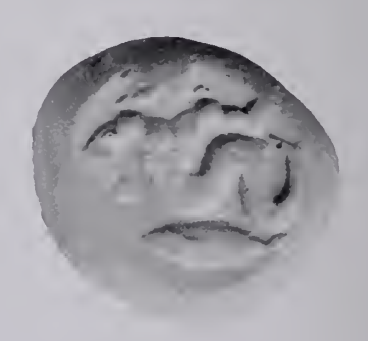
Or, l'analogie de style entre les figurations humaines de ces monnaies et celles de la statuaire du même temps est certaine elle aussi.

Ces figurations, que le cercle étroit d'une médaille contraint à être sobres, précises et comme résumées, ont même cet avantage de constituer des documents trop brefs pour qu'on les juge diversement. Et il est impossible, lorsqu'on veut définir le style monétaire ionien d'après elles, de le décrire comme aimant uniquement les formes élancées et « les embellissements mondains de la beauté ». Sans doute, il n'y est point insensible. La *Victoire* d'un célèbre statère de Cyzique, si analogue à la *Victoire* d'Archermos, ou le *Borée* d'un curieux tétradrachme trouvé à Cos, sont des exemples frappants du style ionien svelte, gracile et élégant. Mais très souvent on trouve dans l'art monétaire de ce temps des figures épaisses et courtes, dépourvues d'ornements et de coquetteries, par exemple le Triton ou l'Héraclès agenouillé des monnaies d'électrum de Cyzique, le cavalier d'Erythrées, le roi des premières dariques, l'hoplite des petites pièces d'argent de Lesbos : toutefois, le modelé de ces pièces n'est jamais rude ; le mouvement, souvent très vif, n'est jamais violent ; il y a dans cet art plus de verve que d'accent ; les nus, traités souvent avec mollesse, le sont parfois avec une franchise pittoresque, mais qui s'amuse à faire saillir les muscles plus qu'à donner l'idée de la force ; en un mot, l'animation remplace ici la vigueur : voyez, parmi ces monnaies, celles dont le sujet est le plus belliqueux, — l'*Héraclès combattant*, l'*Archer* ou le *Guerrier courant* des statères d'électrum de Cyzique, l'*Hoplite* des monnaies de Lesbos, — et mettez-les à côté des *Satyres* emportés des didrachmes de Thasos ou du sévère *Apollon* de Caulonia, et vous comprendrez que, comparés aux premiers graveurs monétaires de la Grèce du nord et de la Grèce occidentale, ceux de l'Asie ionienne sont des artistes incapables de brutalité et qui, dans les mouvements les plus violents des hommes ou des dieux combattants, semblent s'intéresser uniquement au jeu des muscles et pas du tout — ou bien peu — au furieux sentiment des héros ivres de la lutte.


MONNAIE DE CYZIQUE.


MONNAIE DE LESBOS.


MONNAIE DE CYZIQUE.


MONNAIE DE CYZIQUE.

Eh bien ! ces caractères de l'art monétaire ionien ne sont-ils pas aussi ceux de la statuaire proprement ionienne ? N'y a-t-il pas, dans

la statuaire ionienne, à la fois l'élégance, la recherche, le goût des formes sveltes qu'on y a toujours signalés, et aussi cette recherche fréquente des musculatures visibles, pittoresques, épaisses, souvent molles et, quand elles devraient être robustes, modelées avec un certain excès, une certaine complaisance qui ne donnent guère l'idée de la simple vigueur ? Les dieux couchés de la frise d'Assos, la *Gorgone* découverte par M. Haussoulier à Hiéronda, et dont les formes grasses et molles ne sont pourtant pas sans recherche, ce guerrier de la stèle de Symi, décrite plus haut, qui marche d'un pas indolent, le torse d'Aphrodite du musée de Lyon, sont des exemples de ce style ionien sans sveltesse et sans nerf dont les monnaies archaïques de Cyzique ou de Lesbos gardent



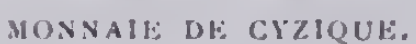


SCULPTURES DU TRÉSOR DE CNIDE, A DELPHES.

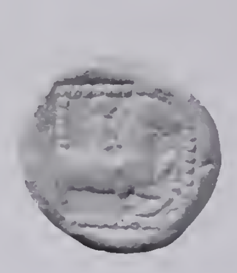
des reflets multiples. Mais là où tous ces traits de l'ionisme sont assemblés autant que dans le groupe de monnaies que j'ai citées plus haut, c'est dans les célèbres sculptures du Trésor de Cnide, à Delphes, notamment dans le fronton. Ce monument, que l'on s'accorde à considérer comme l'un des types les plus synthétiques de la sculpture ionienne, n'est certainement pas l'œuvre d'un seul artiste : c'est pourquoi, en même temps que les formes élancées, le maniérisme, la coquetterie que l'on a toujours remarqués dans l'art ionien, l'on y trouve des figures courtes aux muscles complaisamment modelés et aux mouvements plus pittoresques que vigoureux, et cette verve à la fois bavarde et un peu lourde qui nous amuse dans le groupe des déesses de la frise, aimables commères qui causent avec une animation plus fiévreuse, semble-t-il, que persuasive. Mais, de ces diverses qualités mêmes, la numismatique ionienne nous fournit des exemples : le beau vol ivre et léger des Pégases des statères d'électrum de Lampsaque, ne ressemble-t-il pas à la fougueuse impatience des magnifiques chevaux ailés, qui, sur la frise

occidentale du Trésor de Cnide, vont entraîner miraculeusement le char où monte Athéna ? Tandis que cet Hermès vulgaire et trapu, aux mollets énormes, qui se tient debout devant l'attelage, rappelle les satyres aux membres gras, à la silhouette lourde, qui, sur d'anciennes monnaies de Cyzique, sont représentés jouant avec le thon, emblème de la cité. Les autres chevaux sculptés sur le monument, s'ils ont des





MONNAIE DE CYZIQUE.



MONNAIE DE LESBOS.



MONNAIE DE CYZIQUE.

formes larges, ont cependant une finesse, un mouvement et, pour ainsi dire, une distinction remarquables : les chevaux des monnaies archaïques d'Erythrées ont aussi cette encolure et cette croupe assez larges et, en même temps, une délicatesse de membres et une légèreté qu'à l'encontre des cavaliers fluets du Trésor de Cnide leurs cavaliers n'ont pas.

Les déesses et, notamment les jolies bavardes qui, sur la frise orientale, suivent des yeux le combat des Grecs et des Troyens, nous plaisent par des qualités tout à fait ioniennes, c'est-à-dire une coquetterie, une exubérance, et même un peu d'affectation qu'éviteront plus soigneusement les divinités attiques, d'une distinction si souveraine et si sûre. Leur silhouette est du reste fort peu svelte. Telles qu'elles sont, elles évoquent tout de suite le souvenir des Aphrodites des monnaies archaïques de Cnide ; toutefois, les monnaies de Cnide ne nous montrent que la tête de leur déesse, dont Praxitèle, plus tard, devait rendre la nudité plus célèbre encore ; mais ce profil d'Aphrodite, sur ces simples drachmes, est assez élégant par sa coiffure, ses bijoux, son mièvre sourire et la vivacité de son expression, pour



MONNAIE DE CYZIQUE.



MONNAIE D'ÉRYTHRÉES.

que nous y reconnaissions l'*ionisme* asiatique, qui était répandu sur toute cette côte baignée par la Méditerranée et même dans une ville comme Cnide peuplée à l'origine par des Doriens de Laconie. La plupart des guerriers sculptés sur la frise du Trésor de Cnide et les divers personnages composant la scène de la *Dispute du Trépied,* au fronton, rappellent le style souvent lourd des primitives monnaies de Cyzique, de Lesbos, de Termera en Carie. C'est que les sculpteurs ioniens et les graveurs monétaires de la côte d'Asie, à la fin du VIe siècle et jusque dans les premières années du Ve, ne cherchaient pas à donner dans les figures de combattants cette impression de sveltesse et de légèreté que donnent par exemple l'*Apollon* de Milo (musée d'Athènes) ou le *Borée* du tétradrachme trouvé à Cos et cité plus haut ; et, comme ces artistes d'un pays plus riant qu'héroïque savaient assez médiocrement exprimer la force, ils la traduisent généralement par cet aspect massif qui ne séduit guère notre goût : nous touchons là à l'essentielle distinction entre l'archaïsme grec oriental et l'archaïsme d'occident ; les artistes grecs de la côte d'Asie et des îles ont représenté avec talent le mouvement, mais non la force, tandis que les premiers chefs-d'œuvre de l'art, dans la Sicile et la Grande-Grèce, — tels que l'*Héraclès vainqueur des Cercopes*, à Sélinonte, ou le *Poseidon* des monnaies incuses de Posidonie, — valent avant tout par l'âpreté et la vigueur. Ces robustes qualités appartinrent aussi, d'ailleurs, à l'art péloponnésien. Il est naturel que l'hellénisme ait épanoui des floraisons plus rudes dans le Péloponnèse dorien ou dans les colonies occidentales toujours en lutte avec les barbares, que dans les douces provinces asiatiques baignées par la mer Égée ; et, c'est de ce franc contraste qu'est né ce « mirage de l'art dorien » dont M. Edmond Pottier a montré la vanité avec une science si ingénieusement pénétrante.



MONNAIE DE CNIDE.



MONNAIE D'ÉRYTHRÉES.

II

Je crois qu'il suffit d'indiquer, comme j'ai tenté de le faire, l'étroite connexion de la sculpture et de l'art monétaire, de 550 à 480 environ, dans cet Orient ionien, parce que, s'il est intéressant de l'observer concrètement, elle est cependant trop évidente pour qu'on s'y doive arrêter

longtemps. Mais avant de quitter l'art ionien, il faut ne pas oublier que beaucoup de ses œuvres les plus importantes et les mieux conservées sont nées dans des régions qui n'étaient qu'à moitié grecques. Tout le sud de l'Asie-Mineure, Rhodes, Chypre, même la Cyrénaïque, méritent d'être étudiés d'assez près à la suite des terres d'élection de l'*ionisme*. La première région qui, à cet égard, sollicite notre attention est la Lycie.

La Lycie posséda, en effet, une école archaïque de sculpture d'une importance considérable. Le British Museum en conserve, dans le *Tombeau des Harpyes,* des restes extrêmement intéressants, fort explicites, et, sinon d'une beauté qui nous émeuve, tout au moins d'une variété suggestive. D'autre part, la numismatique lycienne est fort curieuse : dès la seconde moitié du VI[e] siècle, les dynastes lyciens frappèrent monnaie et, vers 480, leurs émissions monétaires étaient déjà nombreuses. De plus, ce pays montagneux ne fut jamais très ouvert aux courants rapides de l'hellénisme et, au milieu du V[e] siècle, l'art monétaire y parle un dialecte encore archaïque. Il est donc légitime de comparer avec les principaux monuments de Xanthos des monnaies lyciennes qui leur sont postérieures de quelques années ou de quelques décades. Mais ce n'est pas tout : si nous cherchons nos éléments de comparaison jusque dans les provinces maritimes situées à l'est de la Lycie, c'est-à-dire parmi ces curieuses monnaies pamphyliennes, pisidiennes et ciliciennes que l'on classe généralement à Aspendos, Selgé, Sidé. Celenderis, nous n'outrepasserons pas les droits d'une critique soucieuse de vérité, parce que dans tous ces pays les éléments grecs se mêlaient à peu près dans la même proportion aux éléments indigènes et aux éléments sémitiques, et le caractère de l'art monétaire est trop le même à cette époque de Xanthos à Celenderis et même jusqu'à Mallus, — et aussi de Rhodes à Chypre, — pour qu'il n'ait pas été une création proprement hellénique.

Je n'ai pas la place d'ailleurs, dans ces pages, — et je dois réserver pour une autre étude, — d'entreprendre l'analyse comparative de l'art monétaire et de la sculpture en Lycie. Je voulais seulement en montrer ici le lien avec l'étude de l'art proprement ionien. Sans doute, cette région fut colonisée par les Doriens et les Éoliens, plus que par les Ioniens : Celenderis seule le fut par des Samiens. Mais, outre qu'il est visible que l'art lycien ou pamphylien procède de l'art ionien, l'expansion ionienne au VI[e] siècle fut trop puissante pour n'avoir pas conquis des terres si proches, et dont les ports offraient un nécessaire asile aux vaisseaux de Cyzique, de Samos ou de Milet, allant vers l'Orient, en même temps que les routes de terre y menaient, sans doute, des caravanes arrivant d'Ionie. Enfin, l'art ionien est plus profondément

imbu que l'art de la Grèce propre d'influences asiatiques : et il apparaît clairement que ces influences pénètrent plus encore l'art de Lycie et des provinces adjacentes. Ces influences se confondent même, souvent, avec celles du climat. Il est vrai que la chaîne de l'Amanus élève une haute barrière entre toute cette côte méridionale d'Asie-Mineure et la Syrie, trop molle, trop corrompue, pour que le véritable hellénisme y ait vécu. Toutefois, et malgré l'air plus salubre venu des âpres montagnes le long desquelles cette côte se déroule, il arrive sans cesse jusqu'à elle un souffle du sud, énervant et chaud, en sorte que ce n'était pas au sein de ces races mélangées, mais médiocrement douées, que la robustesse pouvait s'ajouter au charme naturel de l'art ionien; leurs goûts belliqueux se traduisaient par le brigandage, plus que par l'héroïsme, et les guerriers sculptés sur leurs monuments ou gravés sur leurs monnaies ne seront pas plus âpres que le triton des cyzicènes, que l'hoplite des drachmes de Lesbos ou que le lancier de la stèle de Symi. Le charme de cet art sera fait, non pas de force, mais d'une bizarrerie d'imagination qui n'étonne pas dans un pays ouvert aux influences les plus diverses, où des peuplades aryennes restées à demi-sauvages se mêlent à des Sémites asservis aux superstitions orientales, où les plus raffinés des Grecs apportent les dernières modes de l'Ionie, et où tous les navigateurs qui ont abordé à Chypre viennent faire escale et raconter les merveilles du temple de Paphos, dont ils sont encore tout éblouis.

Jean de Foville.



LE MUSÉE DE NAPLES

Vidi artes, veterumque manus, variisque metalla
Viva modis. Labor est auri memorare figuras,
Aut ebur, aut dignas digitis contingere gemmas.
Quidquid et argento primum vel in ære Myronis
Lusit, et enormes manus est experta colossos.

STACE, *Silve*, III, 47-50



STÈLE ARCHAÏQUE.
(Collection Borgia.)

Le musée de Naples contient une des plus riches et des plus émouvantes collections d'objets antiques qui soient au monde. Certes, Rome, avec les musées du Vatican, des Conservatori, des Thermes de Dioclétien, possède un nombre plus considérable de statues et offre à l'archéologue une documentation plus serrée; mais les musées de Rome ont au premier abord un aspect froid que n'a pas celui, si éclectique, de Naples, surtout depuis l'admirable classement de Païs, qui donne satisfaction en même temps aux artistes et aux archéologues. Dans les musées du Vatican et du Capitole, d'interminables séries de banales copies de statues grecques, restaurées à outrance, au marbre blanc et poli, enveloppent de trop près les œuvres émouvantes : la note orgueilleuse de la Rome des Césars domine ; à Naples, on goûte mieux l'heureux mélange de la beauté sévère des œuvres grecques, de la décoration fastueuse des monuments de Rome, maîtresse du monde, et de la facile élégance des œuvres artistiques qui ornaient les coquettes villes de la Campanie. A Rome, toutes ces statues, serrées les unes contre les autres, donnent l'impression fâcheuse d'une masse compacte ; à Naples, chaque statue, isolée pour ainsi dire, invite à la rêverie et puis.... les menus objets foisonnent, ces objets qui nous racontent tant de choses précieuses, charmantes ou perverses, que ne peuvent nous dire les statues sévères et grandioses.

Dès qu'un rayon de soleil pénètre sous les voûtes spacieuses de l'ancien Palazzo degli Studi, toutes ces admirables créations de l'esprit

humain, tous ces gracieux témoins d'une vie intense, déjà si lointaine, semblent s'animer : leur sourire devient plus clair, leur tristesse plus douce.

Et une impression surtout, forte, étrange, s'empare de ceux qui dépassent le seuil de ce musée : ils vont approcher, toucher presque toutes ces choses, ces μικρά τινα qui faisaient le charme de la vie subitement et tragiquement arrêtée à Pompéi et à Herculanum, l'an 79 : tout ce qui, dans l'histoire passionnante de la Rome antique, a le plus frappé leur imagination, va recevoir, à ce contact réel, une nouvelle forme émotive.

* * *

L'entrée du musée est imposante : Païs a voulu donner une forme concrète à son rêve d'historien ; c'est l'apothéose de Rome : un lion à l'entrée ; le long des arcades, les statues équestres des Balbi ; sur les côtés, le Génie du Peuple romain, des statues de Barbares prisonniers, des figures sévères de magistrats romains ; au fond, le buste colossal de Jupiter.



STATUE ÉQUESTRE DE M. NONIUS BALBUS.

Nous donnons le dessin de la statue équestre de Marcus Nonius Balbus[1] (nº 6211) ; elle provient d'Herculanum et le musée en possède une réplique qui avait été placée devant le palais royal de Portici ; c'était un objet de prédilection pour les gardiens *ciceroni* qui encombraient autrefois les salles du musée et qui furent chassés par l'impitoyable Païs, car ils se plaisaient à raconter dans leur jargon mi-français, mi-napolitain, que pendant la révolution de 1799 elle avait eu la tête emportée par un boulet et que le sculpteur Angelo Brunelli avait refait cette tête, d'après les fragments, *cchiù bell'e primme*. Arrêtons-nous également devant le socle de la statue de Tibère (nº 6780), dédiée par les prêtres d'Auguste de la ville de Pouzzoles, l'an 30 de notre ère. Autour de ce socle, sont sculptées des figures personnifiant quatorze villes d'Asie-Mineure ayant souffert de tremblements de terre depuis l'an 17

1. M. A. Ruesch (éditeur Richter) vient de publier un excellent guide du musée de Naples, avec le concours des savants italiens les plus autorisés : D. Bassi, E. Gabrici, L. Mariani, O. Marucchi, G. Patroni, G. de Petra, A. Sogliano. C'est en même temps le guide par excellence et un livre d'érudition précise.

jusqu'à l'an 30. Un sesterce de Tibère, à la légende : *Civitatibus Asiæ restitutis,* reproduit probablement la statue que supportait ce socle luxueux.

La première salle de l'aile orientale du musée contient les sculptures archaïques en marbre ou les copies de statues grecques archaïques exécutées en Italie ; elles ne sont pas nombreuses, mais elles offrent quelques types du plus haut intérêt. On y remarque : la stèle archaïque de la collection Borgia (n° 6556), le groupe des Tyrannicides (nos 6009 et 6010), l'Artémis de Pompéi (n° 6008).

La stèle était connue depuis 1786, dans la collection de Giovanni Paolo Borgia de Velletri, un des plus passionnés collectionneurs italiens du XVIIIe siècle ; la qualité du marbre, grec insulaire, semble indiquer qu'elle a été importée en Italie. La sculpture en est médiocre ; mais le sujet en est charmant. C'est la copie d'un motif qui devait être très répandu à la fin du VIe siècle et au commencement du Ve ; il est représenté avec une expression plus intense dans une stèle funéraire du VIe siècle trouvée à Orchomène, en Béotie, et qui porte cette inscription : « *Alxénor le Naxien m'a fait : regardez-moi* ». Il y a une pensée profonde dans cette naïve scène d'un voyageur à l'attitude lasse, tendant la main pour caresser un chien, qui tourne vers son maître un regard plein d'affection, et il est à regretter que le symbolisme antique n'ait pas toujours revêtu des formes aussi simples et aussi touchantes.

Les statues des Tyrannicides, trouvées dans la villa d'Adrien, à Tivoli, furent longtemps considérées comme représentant le combat de deux héros : le restaurateur les avait interprétées ainsi et les avait mises en regard l'une de l'autre. Friederichs, en 1853, suggéra qu'elles pouvaient représenter les tyrannicides Harmodios et Aristogiton qui, en 514 avant Jésus-Christ, tuèrent le tyran Hipparque. Hippias, frère d'Hipparque, ayant été chassé en 510, les Athéniens érigèrent entre l'Agora et l'Acropole des statues de bronze représentant les Tyrannicides, exécutées par le sculpteur Anténor, l'auteur d'une délicieuse statue féminine, au musée de l'Acropole, à Athènes. Ces statues de bronze ayant été enlevées en 480 par les Perses et transportées à Suse, les Athéniens firent exécuter un autre groupe des Τυραννοκτόνοι, par les sculteurs Kritios et Nésiotès ; c'est ce second groupe que reproduit la sculpture romaine de la villa Adrien : on le voit représenté sur un relief qui décore un siège de marbre trouvé à Athènes et sur une monnaie athénienne du Ier siècle avant Jésus-Christ. Le musée de Madrid possède une tête archaïque en marbre, qui fut trouvée, en 1779, dans la villa d'Adrien, à l'endroit même où avait été trouvé le groupe du musée de Naples ; c'est probablement la tête manquante d'Aristogiton qui, dans la statue de Naples, a été remplacée par une tête antique sur le type du Méléagre de Scopas, trop petite pour la statue.

L'Artémis de Pompéi est une copie romaine, en marbre de Luna, d'une statue de bronze de style attico-ionien, des premières années du ve siècle. Elle avance, la tête haute, la démarche souple et pleine de noblesse : *vera incessu patuit dea ;* son visage est tout illuminé de ce naïf sourire des œuvres primitives.

Elle fut trouvée dans la maison d'Olconius. Studniczka a proposé d'y voir une copie de l'Artémis Laphria, statue chryséléphantine du temple de Calydon, œuvre de Ménaichmos et Soïdas, que l'on voit sur les monnaies de Patras et qui fut transportée à Rome, l'an 21 avant Jésus-Christ, à l'occasion de la victoire de Mylæ. La statue de la maison



SALLE DE LA SCULPTURE ARCHAÏQUE.

d'Olconius, au moment de sa découverte, offrait sur le diadème, la chevelure et les vêtements, des traces très vives de coloration, qui ont disparu presque entièrement aujourd'hui : elle posait sur un socle en marbres de diverses couleurs.

Auprès de ces copies d'œuvres archaïques insignes, a été placé un groupe qui excite plus la curiosité que la sensibilité de l'artiste ; c'est un exemple de ce retour factice, pendant les périodes de lassitude artistique, aux formes âpres et naïves des écoles en formation. Ces œuvres nous font un peu l'effet d'un visage de vieille femme grimée sous une capeline de bébé : on sent l'effort de paraître naïf, à travers le pédantisme d'une érudition fatiguée. Le groupe du musée de Naples représente probablement Oreste et Électre, et on l'attribue à Pasitélès, artiste grec qui a travaillé à Rome à la fin de la République. Les deux statues imitent fidèlement des modèles péloponésiens, mais le geste qui les unit est devenu froid et compassé.

Une petite salle, à l'extrémité de cette première galerie, contient une belle tête d'Athéna, copie d'une œuvre attique de 450 à 425 avant Jésus-Christ (n° 6322), et une copie romaine d'une statue grecque du ve siècle, représentant une Niké analogue à celle de Pæonios (*Olymp.*, III, pl. 46-48). Cette statue, acéphale, a un grand intérêt pour l'histoire locale, car elle a été trouvée en 1893 dans les fondations de l'église de S. Agata degli Orefici, parmi les ruines de l'antique gymnase (Capasso de Petra, *Napoli greco-romana*, pl. IV).

Nous passons ensuite dans la salle des sculptures de Locri. Lenormant avait appelé en vain l'attention des savants italiens sur l'intérêt que devaient présenter des fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'antique Locri, près de Gerace Marina. Le gouvernement italien se décida pourtant à les entreprendre en 1889, et elles furent pratiquées sous la direction du savant conservateur du musée de Syracuse, Dott. Paolo Orsi. Ces fouilles ont mis à jour des fragments de statues et les ornements architecturaux, malheureusement très incomplets, d'un petit temple de style ionien du ve siècle. On a trouvé aussi un grand nombre d'ex-voto en terre cuite (*Notizie degli Scavi*, 1890, p. 248 s.). On a restauré les groupes en marbre de Paros qui servaient d'acrotères ; ils représentent chacun un cavalier qui se laisse glisser à bas de son cheval lancé au galop et soutenu par un triton qui personnifie la mer. Ce sont probablement les Dioscures, qui passent la mer pour porter secours aux Locriens menacés par les Crotoniates. L'attitude du cavalier est celle de l'*apobate*, et on la retrouve fréquemment sur des monuments italiques ou italiotes : voyez les cavaliers des cistes étrusques (British Museum); voyez les monnaies de Tarente (Evans, *Horsemen*) et des terres cuites du musée de Tarente. Les ex-voto en terre cuite, généralement des bustes féminins voilés, sont d'un modelé exquis ; ils sont traités dans la manière sévère de la première moitié du ve siècle.



ACROTÈRE
DU TEMPLE DE LOCRES.

Dans la salle suivante, nous trouvons deux répliques romaines d'œuvres importantes de la meilleure époque de l'art grec, l'Athéna Farnèse (n° 6024), froide copie, probablement d'après la statue d'Athéna Hygieia du sculpteur athénien Pyrrhus, dédiée par Périclès sur l'Acropole, en l'an 430, pour conjurer les ravages de la peste (Paus., I, 23, 4; voyez Studniczka, *Jahrb.*, I, 1899; *Arch. Anz.*, p. 132) et le bas-relief représentant Orphée et Eurydice (n° 6727), excellente copie du siècle d'Auguste d'une œuvre de l'école phydiasique, une des plus touchantes figurations

de la séparation éternelle. Plus loin, nous voyons la célèbre statue du Doryphore (n° 6011), trouvée en 1797 dans la palestre de Pompéï ; c'est une des meilleures copies romaines connues du chef-d'œuvre de Polyclète (vers 440 av. J.-C.). On sait qu'à l'époque de Polyclète, cette statue fut considérée comme le canon de la sculpture et c'est en effet une imposante manifestation de force et de vaillance. Dans une des salles suivantes, se trouve la gracieuse statue (n° 119917) découverte le 20 novembre 1889 dans la palestre de Sorrente ; elle représente un jeune athlète, armé du ceste, l'attitude triste, ayant à côté de lui un petit terme d'Héraclès. C'est probablement une copie assez libre du Ier siècle — ou mieux une adaptation avec multiples réminiscences — d'une statue de l'école de Polyclète, érigée en l'honneur d'un athlète mort très jeune. Sur le socle, on lit le nom du copiste : Ἀφροδισιεὺς Κοβλανὸς εἰργάσατο.



LE DORYPHORE DE POLYCLÈTE.

Mais voici une des statues dont on a le plus souvent parlé, car elle offre des analogies avec la Vénus de Milo ; c'est la Vénus trouvée vers 1750 dans l'amphithéâtre de Capoue (n° 6017). D'un style sec et précis, on peut dire qu'elle n'a plus rien de grec ; elle fut probablement sculptée à l'époque d'Adrien, quand le théâtre de Capoue fut restauré. Elle dérive du même modèle qui a inspiré, vers la fin du IVe siècle ou au IIIe, la Vénus de Milo, et ayant, comme celle-ci, les bras cassés, elle a exercé la sagacité des archéologues. Gardner a rapproché ces statues de l'idole de l'Acropole de Corinthe, qui se voit sur les monnaies de cette ville et qui était probablement l'œuvre de Scopas. Les copistes grecs et romains ont varié souvent la pose des bras, ou, du moins, la direction des mains, pour ajouter des attributs différents. Dans le groupe de Florence, nous la voyons mettre les bras autour du cou d'Arès (comparez un dupondius de Faustine) ; dans la statue de Brescia, dans une figure des bas-reliefs de la colonne Trajane, sur les monnaies de Vitellius et de Vespasien, elle est devenue une Niké qui écrit sur un bouclier. La statue du théâtre de Capoue reproduisait probablement la *Venus Victrix* de César, œuvre du sculpteur Archelaüs.

Dans la vaste salle où est exposée la Vénus de Capoue, se trouvent réunies des copies d'œuvres grecques du IVe siècle, plusieurs œuvres hellénistiques, entre autres le groupe de Pan enseignant à Olympos à jouer de la syrinx, œuvre d'Héliodore (n° 6329) et le groupe d'Apollonios et de Tauriscus de Tralles, dit le Taureau Farnèse (n° 6003). Parmi les œuvres dérivées de types du IVe siècle, il y en a une qui produit une impression profonde : le fragment d'une statue d'Aphrodite connue sous le nom de *Psyché de Capoue* (n° 6019). C'est une très jeune femme, qui baisse légèrement la tête ; son regard voilé est plein de charme et de mystère ; les formes du corps sont admirables.



LA VÉNUS
DITE PSYCHÉ DE CAPOUE.

J'ai été surpris de lire, dans l'excellent guide du musée de Naples que vient de publier A. Ruesch, ces froides paroles sous la plume de Lucio Mariani : « E una buona scultura del I sec. dell' impero che deriva da un originale greco del IV° sec., che presenta moltà affinità colla Afrodite di Capua ». Même dans un manuel, où la calme réflexion de l'érudit doit mitiger l'enthousiasme de l'artiste, la phrase un peu dédaigneuse du savant italien me paraît une injustice envers ce précieux fragment, qui n'a aucune parenté avec les autres banales copies de l'époque impériale. Je préfère presque l'enthousiasme exagéré du vieux *cicerone* du musée — il me semble le voir encore — qui, s'arrêtant solennel, afin de bien préparer son petit effet, me disait, en tirant une révérence : « Le chef-d'œuvre de Praxitèle. »

Le copiste qui a sculpté cette image, un Grec du siècle d'Auguste, s'est profondément, passionnément pénétré de la beauté du modèle ; le Temps, après l'avoir brisée, a eu pitié de cette chose exquise et il l'a revêtue de la plus harmonieuse patine dorée que jamais marbre ait reçue sur le sol d'Italie.

Le colossal et brutal Hercule Farnèse (n° 6001) forme un violent contraste avec cette délicate sculpture. Il porte la signature d'un artiste grec, probablement de l'époque de Caracalla, Glycon d'Athènes ; c'est la copie exagérée d'une statue de Lysippe, et, en effet, une copie romaine au palais Pitti, offre sur la base le nom de Lysippe, Λυσίππου ἔργον (M. W., XXXVIII, 151, D. 36). Héraklès s'appuie sur sa massue, son visage est triste et absorbé. Svoronos a suggéré que le héros est devant

l'ἀγέλαστος πέτρα, sur le point de pénétrer dans la demeure de Hadès. Nous avons là un exemple frappant de cet art profondément épris de symbolisme philosophique, qui évolue au IVe siècle autour de mystiques spéculations de la pensée humaine ; l'Allemagne fait aujourd'hui le même abus de la psychologie artistique.

Le taureau Farnèse est l'œuvre la plus considérable qui nous soit restée de la statuaire des anciens. Il représente le supplice de Dircé. Pline parle de ce groupe, qui fut acheté en Grèce par l'orateur Asinius Pollion, l'ami de Virgile et d'Horace, et on a cru longtemps que le groupe Farnèse était l'original. Aujourd'hui, on est persuadé non seulement que c'est une copie du IIe ou du IIIe siècle de notre ère, d'après un original en bronze ; mais encore que c'est un pastiche, les figures du *Genius loci* et d'Antiope ayant été ajoutées afin de développer le sujet sur une base agrandie et carrée. Ce groupe a été restauré au XVIe siècle par G. B. Biondi, d'après les indications de Michel-Ange. Le musée de Naples possède des fragments d'un haut-relief en ivoire, représentant ce monument. Ils proviennent de Pompéi. (O. Jahn, *Arch. Zeit.*, 1853.)



SALLE DU TAUREAU FARNÈSE.

La salle dite du Taureau Farnèse communique avec une autre, désignée par le nom de salle des Amazones ; dans le passage qui les sépare, on voit un groupe réaliste, de facture romaine assez lourde (nº 6218) : un vieillard et un jouvenceau font cuire un porc ; le jeune homme, accroupi, souffle de toutes ses forces sur le feu. Ce groupe, d'origine alexandrine, était célèbre sous l'Empire et on le trouve représenté souvent sur des lampes en terre cuite. Dans ce même

passage, on voit une copie romaine d'une autre sculpture alexandrine, d'un symbolisme humoristique et pleine de scepticisme; elle nous montre Hercule esclave d'Omphale (nº 6406). Le héros a donné à la capricieuse reine la peau de lion et la massue, et, affublé lui-même de vêtements féminins, il tient la quenouille de ses mains puissantes (Cf. Ovide. *Heroid.*, IX).

La salle des Amazones contient des copies romaines d'inégale valeur, des statues qu'Attale et Eumène II, rois de Pergame, commandèrent aux sculpteurs Phyromakhos, Nikératos et Epigonos. Elles célébraient les victoires sur les Gaulois qui avaient envahi l'Asie-Mineure et offraient une triple comparaison allégorique, avec les guerres médiques, dans le domaine historique; avec le combat des Amazones, dans le domaine de la légende; avec la Gigantomachie, dans le domaine de la fable. Les statues du musée de Naples nous montrent un Perse tombé sur le flanc gauche (nº 6014), un géant étendu mort sur le dos (nº 6013), un Gaulois blessé (nº 6015), une Amazone morte, étendue sur le dos, sa lance brisée à côté d'elle (nº 6012). Ces statues sont de travail médiocre; celle qui représente une Amazone est la meilleure; on pourrait rapprocher de cette figure la Germanie en pleurs qui se voit sur les deniers d'or de Domitien.

Dans la salle suivante sont réunies plusieurs statues d'Aphrodite, copies plus ou moins banales de sujets célèbres : celle dite des Médicis, debout, craignant un regard indiscret; celle accroupie, du sculpteur hellénistique Doedalsas de Bithynie, ayant également une expression de pudeur alarmée; l'Anadyomène d'une grâce naïve et la perverse Aphrodite Callipyge (nº 6020). Cette dernière, à vrai dire, n'a d'antique que le torse; tout le reste est une mauvaise restauration de cet audacieux collaborateur moderne des statuaires de l'antiquité, l'Albacini. Elle a été trouvée à Rome, sur l'emplacement de la maison dorée de Néron, et il était bien tentant de la rapprocher de l'Aphrodite Callipyge du temple de Syracuse, mentionnée par Athénée et qui était le sujet de gracieuses légendes; mais on a dû abandonner cette hypothèse et on y voit aujourd'hui une création hellénistique.

Le musée de Naples possède plusieurs bas-reliefs de cet art brillant des derniers siècles de l'ère païenne qui aime la franche et bonne gaieté : le *molle atque facetum;* un des plus gracieux est celui qui offre une scène de séduction chez des courtisanes (nº 6688, coll. Farnèse); un autre, représentant une vieille femme s'apprêtant à arracher une épine du pied d'un jouvenceau, est d'un puissant réalisme. Avant de quitter les salles de la sculpture en marbre, rappelons les nombreuses sculptures en marbre de différentes couleurs qui eurent une si grande vogue à l'époque d'Adrien. La plus curieuse parmi celles qui ont trouvé

abri dans le musée de Naples est le xoanon archaïstique d'Artémis d'Éphèse (nº 6278, coll. Farnèse), transfiguration de l'idole de l'orientale Ma, déesse de la nature, aux nombreuses mamelles. C'est une bonne sculpture du règne d'Adrien ; elle était autrefois à Capodimonte, dans la fabrique royale de porcelaines et — triste ironie — les artistes napolitains l'ont copiée souvent comme cariatide ou comme fût de chandelier.

* * *

Nous voici devant les incomparables collections de bronzes antiques, de mosaïques et de peintures murales, provenant d'Herculanum et de



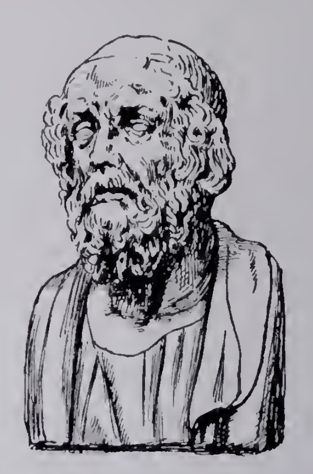
SALLE DES EMPEREURS.

Pompéi, chacune desquelles suffirait à mettre le musée de Naples au premier rang. Les fouilles d'Herculanum furent commencées en octobre de l'an 1738, et la découverte la plus importante fut celle d'une villa suburbaine, mise à jour entre les années 1750 et 1755. Cette villa, que l'on croit être celle des Pisons, était un véritable musée de répliques d'œuvres grecques et contenait une riche bibliothèque philosophique, probablement celle de Philodème de Gadara, philosophe épicurien du Ier siècle avant Jésus-Christ. Cet obscur admirateur d'Épicure, dont on a déchiffré plusieurs traités peu intéressants, était le maître et l'ami de L. Calpurnius Piso Cesoninus, le farouche adversaire de Cicéron. Les ouvriers qui déblayaient le terrain, à la vue des rouleaux de papyrus carbonisé, qui ressemblaient à des tisons, donnèrent à cette villa le nom de « boutique du charbonnier ». Comparetti et de Petra ont réussi à identifier les objets qui avaient été trouvés dans cette somptueuse

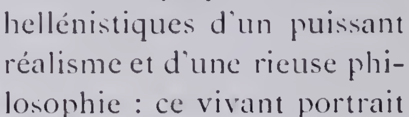
demeure. C'est de là que proviennent presque toutes les grandes statues de bronze : le buste d'athlète, fragment d'une statue archaïque de l'école d'Égine du commencement du ve siècle (n° 5608) : les sveltes jeunes filles au sévère chiton dorique, au geste lent et rythmé, danseuses ou hydrophores, copies légèrement rajeunies d'œuvres de l'école péloponésienne du ve siècle (n°s 5604, 5605, 5619, 5621) : les deux faons, répliques d'œuvres du ve siècle, probablement par Myron (n°s 4886, 4888) ; les deux lutteurs s'avançant lentement, l'œil fixe, les bras tendus, prêts à s'enlacer (désignés autrefois par le nom de discoboles), d'après des œuvres de l'école de Polyclète (n°s 5626, 5627) : le buste du Doryphore de Polyclète, qui porte la signature d'un artiste athénien du siècle d'Auguste, Apollonios, fils d'Archias, et la copie d'un buste d'Amazone qui lui faisait pendant (n°s 4885 et 4889) : l'admirable Hermès au repos, assis sur un rocher, déjà prêt à reprendre son vol (n° 5625), d'après une œuvre de Lysippe ou de son école : le jeune satyre endormi (n° 5624), et le satyre ivre, étendu à côté d'une outre, faisant claquer ses doigts (n° 5628), répliques d'œuvres hellénistiques d'un puissant réalisme et d'une rieuse philosophie : ce vivant portrait féminin, auquel on a donné le nom de Sapho (n° 4896), une de ces œuvres heureuses qui sont de tous les temps, car elles sont la plus pure, la plus sincère expression du génie humain. Un petit bronze du xve siècle, de l'école de Padoue, et qui n'a pu être inspiré par cette œuvre, a pourtant avec elle une étrange analogie.



BUSTE D'ARCHIDAMOS.



BUSTE IDÉALISÉ D'HOMÈRE.





BUSTE DE PYRRHUS (?).

Ces fouilles ont donné encore toute une série de bustes de philosophes et d'orateurs grecs ; parmi ces bronzes, on remarque une tête de vieillard que l'on a cru à tort être celle de Sénèque (n° 5616) avant la découverte du portrait de ce philosophe accouplé à celui de Socrate (musée de Berlin) ; il est d'un réalisme si brutal qu'il en devient presque choquant. On a proposé déjà

une vingtaine de noms pour ce personnage qui devait être célèbre, car on connaît un nombre considérable de sculptures antiques reproduisant les traits caduques et sceptiques de ce digne disciple de Diogène le Cynique. Bernoulli a proposé le nom d'Ératosthène de Cyrène, qui, après le poète Callimaque, prit la direction de la bibliothèque d'Alexandrie et qui fut le prince des érudits de son époque. Las de la vie, il se laissa mourir de faim à l'âge de 80 ans. Je m'en voudrais de ne pas mentionner cette élégante et sévère sculpture, adaptation du buste d'une statue de Dionysos du ve siècle, à laquelle on a donné, sans fondement, le nom de Platon. Il est vrai que Sogliano croit que ce buste dérive d'une *contaminatio*, à l'époque hellénistique, des figures de Dionysos Pogon et des portraits idéalisés de Platon.



HYDROPHORE.
Statue de bronze trouvée à Herculanum.

Également célèbres sont deux statuettes trouvées dans la villa suburbaine dite des Pisons : l'une représente un cavalier combattant, que l'on croit être une copie réduite de l'une des figures de l'ex-voto de Lysippe ou du *prœlium equestre* de son fils Euthycratès ; l'autre, une Amazone (n° 4999), copie de la statuette de Strongylion désignée par le nom de *euknemon*, à cause de la beauté de ses jambes. Et, parmi les petites choses, le regard s'arrête avec complaisance sur cette délicieuse statuette d'Aphrodite rajustant sa sandale (n° 1570 du cat.), dont les toreuticiens syriens des premiers siècles de l'Empire ont fait de si nombreuses et souvent de si disgracieuses copies.



HERMÈS.
Statue de bronze trouvée à Herculanum.

On a trouvé aussi à Herculanum des fragments d'un quadrige dont récemment E. Gabrici a reconstitué l'ensemble. Il est permis de croire que ce quadrige fut érigé par les habitants d'Herculanum en l'honneur de l'empereur Claude, probablement sur un arc-de-triomphe, et on peut se faire une idée de ce monument grandiose d'après la médaille d'argent de cet empereur à la légende DE BRITANNIS.

Pompéi a été plus avare de grandes statues de bronze, ou, du moins, celles qu'elle a livrées à notre curiosité ne sont que des statues municipales, lourdes et naïves productions de l'industrie locale ; une seule statue de grandes dimensions mérite l'attention de l'artiste, c'est un Apollon provenant de la maison du Cithariste, copie habile d'une œuvre grecque de la première moitié du ve siècle, que l'on a proposé d'attribuer à Hégias, maître de Phidias. Ce sont des répliques de ce genre qui formèrent le goût archaïstique de certains sculpteurs de l'époque de Pompée le Grand. Mais si les grandes statues sont rares, combien, au contraire, sont nombreuses et pleines d'imprévu les statuettes, réductions ou adaptations d'œuvres grecques célèbres, dont la svelte silhouette brune donnait plus d'éclat aux marbres blancs de l'atrium. La plus célèbre est celle du prétendu Narcisse, dans laquelle on propose aujourd'hui de voir la copie incomplète d'un groupe représentant Dionysos jeune, jouant avec une panthère. L'original serait une œuvre de la fin du IVe ou du IIIe siècle, sous l'influence de l'école de Praxitèle. Pour ma part, je ne puis m'empêcher de voir dans cette figurine une préoccupation de l'esprit bien différente de celle que peut donner le jeu câlin d'une bestiole ; l'index rigide, le regard absorbé, la jambe gauche avancée, les doigts du pied nerveusement écartés et relevés, le jeune dieu semble prêter l'oreille à une musique qui le ravit et en marquer la mesure. L'artiste napolitain Gemito, dont le talent fut apparenté à celui des anciens artistes hellénistiques, a fait dans sa jeunesse une excellente copie de ce bronze.

Un charme tout aussi puissant se dégage de la svelte figurine de *Satyre dansant* (n° 5002, maison du faune), excellente copie d'une œuvre grecque de la fin du IVe siècle ; les mouvements souples et cadencés de cette jeune et rieuse figure contrastent avec ceux lourdement trébuchants du *Silène ivre* (n° 5001, maison des marbres), aux traits épaissis et assombris par le vin, et, comme une transition entre ces deux sujets, se dresse ce jeune *Satyre à l'outre* (n° 111495) qui ornait une fontaine de la maison du Centenaire. La figure épanouie par un gros rire, il soulève une outre pleine dont il s'apprête à déverser le contenu, ployant sous le poids avec une exagération qui accuse de copieuses libations, s'amusant à faire couler le vin à travers les doigts écartés de la main droite. M. Sogliano considère comme un original grec de la fin du ve ou du commencement du IVe siècle la statuette d'*Éphèbe* (n° 125348) trouvée en 1901 dans la banlieue, au nord de Pompéi, qui évoque l'image de l'*Idolino* de Florence. Nous croyons que c'est une copie ; elle est d'une exécution timide, et son charme dérive de réminiscences lointaines. Cette statuette avait été transformée en candélabre.

Plus loin, nous voyons une figurine réaliste de pêcheur (n° 4994),

dont nous retrouverons souvent la silhouette dans les œuvres industrielles de l'Empire, et qui se voit sur cette « imagerie d'Épinal » de l'antiquité, les lampes en terre cuite. L'excellence de l'art animalier est indiquée par le groupe important d'un sanglier aux abois (nos 4899-4901); par une statuette de cerf effarouché (4902), par un Éros sur un



CHEVAL DU QUADRIGE D'HERCULANUM.

dauphin attaqué par une pieuvre (support de lampe. no 72291). Parmi les portraits, la place d'honneur revient sûrement à ce buste de L. Cæcilius Jucundus, banquier pompéien, vrai type d'usurier, la figure toute ridée, la bouche ricanante, les yeux pleins de malice, les oreilles en éventail.

La place nous fait défaut pour examiner de près ces vitrines si attrayantes, du premier étage du musée, où nous voyons, serrées les unes contre les autres, les idoles arrachées aux laraires, qu'une piété

sommaire mais superstitieuse dressait à l'entrée des coquettes maisons de la petite ville de plaisance qui s'étalait, oisive et voluptueuse, entre les coteaux verdoyants du Vésuve et la mer nacrée du golfe de Naples. Les dieux de la Grèce voisinent et se confondent avec les divinités italiques, avec les innombrables déités de l'Égypte, entourant le *Genius familiaris* à la tête voilée.

Le commerce alexandrin avait implanté en Campanie le culte d'Isis et ce culte avait pris une forme spéciale, qui répondait aux tendances supertitieuses d'une population légère et dépravée. Il y avait à Pompéi un temple d'Isis, qui fut détruit par le tremblement de terre de l'an 63 de notre ère et réédifié au nom d'un enfant, Numerius Popidius Celsinus, âgé de six ans. (C. J. L., X, 846. Voyez dans les peintures n°s 8924 et 8919 des représentations du culte d'Isis.) Et, parmi ces statuettes protectrices, il est rare de ne pas trouver l'hybride Isis-Fortuna, l'amulette par excellence des Romains de l'Empire. Le musée de Naples possède une ravissante figurine d'Isis-Fortuna en argent, provenant des fouilles De Prisco; avec cette statuette fut trouvé le taureau de la collection Pierpont Morgan, qui portait sur la tête un croissant en argent (qui est au musée de Naples), dérivation du bœuf Apis.

Mais avant de parcourir les salles du premier étage, où se trouve exposé le précieux mobilier des maisons de Pompéi, examinons les mosaïques qui couvrent les parois d'une salle du rez-de-chaussée, à côte des sculptures de marbre, et les fresques de Pompéi, récemment distribuées dans les salles de l'entresol. L'art de la mosaïque a atteint son apogée pendant le brillant siècle d'Auguste; Pompéi nous en a conservé, en effet, des exemples d'une incomparable maîtrise. Les plus célèbres sont : deux scènes comiques portant la signature de Dioscoride de Samos, provenant de la maison dite villa de Cicéron (n°s 9985 et 9987), un combat de coqs (9982), la personnification de l'Automne (maison du Faune, n° 9991), l'Académie de Platon (n° 124545), œuvre remarquable trouvée dans la banlieue, au nord de la porte Vésuvienne et surtout la grande mosaïque de la maison du Faune (n° 10020, exposée dans une des salles de l'Iconographie), représentant Alexandre le Grand mettant en fuite l'armée de Darius, probablement d'après le tableau de Philoxenos d'Erétrie (Pline, XXXV, 110). Mentionnons encore la jolie mosaïque de la maison du Centaure, représentant des Amours qui tiennent en laisse un lion (n° 10019), et qui nous fait penser à la statue d'Arcésilaüs, décrite par Pline, d'après Varron (*H. N.*, XXXVI, IV, 27).

On a presque oublié aujourd'hui l'enthousiasme que les fresques des villes campaniennes produisirent sur ceux qui assistèrent aux premières découvertes et purent, pour ainsi dire, feuilleter page par page ce merveilleux livre d'images. Plus tard, prévalut un sentiment tout

opposé et les vilains papiers peints « à la pompéienne », nés de l'enthousiasme de la première heure, augmentèrent ce dédain. Engouement et dédain étaient également absurdes : au point de vue artistique, la plus grande partie de ces décorations sont de bien pauvres productions et elles n'ont d'autre mérite que de nous montrer toutes les phases



LA RÉCONCILIATION DE NIOBÉ ET DE LATONE.
Monochrome trouvé à Herculanum.

d'une « mode » qui, pour être comprise, doit être vue sur place, sous le ciel limpide de la Campanie ; les maisons de Pompéi étaient revêtues de couleurs éblouissantes pour la même raison que dans ces parages la mer est bleue.

Il y a pourtant, parmi les peintures des villes vésuviennes, quelques rares compositions d'une prodigieuse intensité d'expression et de sentiment ; elles sont évidemment des copies d'œuvres grecques ou hellénistiques ; mais interprétées avec franchise et émotion, elles conservent quelques qualités maîtresses de l'original. L'artiste s'arrête fortement impressionné

devant le délicieux monochrome d'Herculanum (n° 9562), la réconciliation de Niobé et de Latone, portant la signature : **ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΡΑΦΕΝ**, reproduction d'une peinture du ve siècle ; devant la peinture pompéienne représentant une dispute musicale entre Pan et les nymphes (n° 111473) ; devant la Médée (n° 8976), probablement une copie du célèbre tableau du Timomaque, et cette puissante figure du centaure Chiron enseignant au jeune Achille à jouer de la lyre : il regarde avec complaisance le Nid d'Amours, gracieuse composition hellénistique (n° 111437), et la noble composition : les Noces de Chloris et Zéphire.



MOSAÏQUE DE DIOSCORIDE DE SAMOS.

Tous les genres de peinture sont représentés dans les maisons de Pompéi, d'Herculanum et de Stabia : la peinture historique et anecdotique y est traitée avec une noble aisance ; les sujets mythologiques s'inspirent de tableaux célèbres : on y retrouve le souvenir des chefs-d'œuvre de Polygnote et de Zeuxis, et les peintres de l'époque hellénistique sont mis souvent à contribution ; le paysage, brossé avec une verve extraordinaire, nous surprend souvent par son modernisme ; l'architecture, réelle ou fantaisiste, devient un motif d'ornementation qui sera repris avec succès aux meilleures époques de renaissance artistique ; les scènes de la vie publique ou privée sont pétillantes d'esprit ; les arts et les métiers sont représentés avec une louable sincérité : les sujets de nature morte ont le don de capter vivement notre attention ; la caricature jette par-ci par-là une petite note aigrelette ou égrillarde. Ces peintures ne sont souvent que l'écho



HERCULE ET TÉLÈPHE.

Peinture murale de Pompéi.

bien affaibli ou faussé d'œuvres plus belles, plus émotionnantes. Qu'importe ? Nous devons encore nous estimer heureux de ce mirage et notre imagination doit suppléer à la maladresse du copiste. Qui sait même si, en dépassant la réalité, elle ne nous procure pas des jouissances plus fortes ?

Le genre tout spécial des décorations pompéiennes qui encadraient les panneaux à tableaux était une importation d'Alexandrie ; le bleu lapis, le jaune d'ocre, le noir d'ébène et ce rouge violent dit rouge de Pompéi, dont les anciens ont pris la nuance au jaspe, s'étalaient, dans la même accointance criarde, comme un assemblage de pierres précieuses, sur les chapiteaux lotiformes des palais égyptiens; nous voyons la même gradation violente sur les fragments des dalles et des incrustations de verre provenant d'Alexandrie ; nous retrouvons encore les mêmes couleurs sur les étoffes coptes; mais ces couleurs brillantes avaient un auxiliaire précieux dans la lumière poudroyée d'or de ces riantes contrées, et elles ne détonnaient pas plus à Pompéi qu'à Alexandrie ou à Thèbes.

Ces couleurs avec lesquelles les Romains, dans leur villégiature en Campanie, fêtaient l'arrivée de la belle saison, étaient aussi comme le symbole de la dépravation qui s'infiltrait toujours davantage dans l'oisive petite ville consacrée à Vénus.

*
* *



Le mobilier de Pompéi ! Que d'émotions évoquent ces simples paroles ! Gœthe nous dit qu'à la vue de ce mobilier, les maisons de Pompéi qui, toutes nues, lui avaient paru très petites, grandirent soudain dans son imagination, car il les voyait remplies de ces objets si simples, mais si ingénieusement animés par les arts plastiques, qui soulèvent et égayent l'esprit mieux que la maison la plus spacieuse.

Ces objets, jadis instruments de plaisir, que, malgré la frayeur et la souffrance, leurs propriétaires cherchèrent souvent à emporter dans leur fuite désespérée, sont à tout jamais sacrés : *Sunt lacrymæ rerum !*

Voici des tasses d'argent, de purs chefs-d'œuvres de la ciselure antique [1], qui appartenaient à Sosinius Lapius : les bossages hardis représentent des Centaures et des Centauresses jouant avec des Amours

1. Seul le Cabinet de France possède des coupes d'argent d'une valeur égale; ces coupes (canthares aux Centaures du trésor de Berthouville), sont antérieures à l'ère chrétienne; elles avaient été restaurées (anses et cercle) au Ier ou IIe siècle de notre ère et j'ai relevé dernièrement sur l'une d'elles, dans un petit cube posé sur une colonne, l'indication du poids.

malicieux. Une autre tasse d'argent (*kalathos*), finement décorée, provenant d'Herculanum, nous montre l'apothéose d'Homère; un petit squelette en argent évoque le souvenir du banquet de Trimalcion; c'est la macabre conseillère de jouissances immédiates et bestiales.

Voici la verrerie, qui emprunte aux pierres précieuses les couleurs les plus éblouissantes : l'incomparable amphore, trouvée dans la villa suburbaine dite des *colonnes en mosaïque*, en verre bleu transparent aux sujets finement ciselés — amours vendangeurs — dans une couche de verre blanc opaque ; la coupe en verre imitant le jais, avec incrustations (oiseaux sur des ceps de vigne), en vert, rouge et or; la patère provenant de la maison du Poète tragique, en verre bleu lapis ayant au centre un



COUPES EN ARGENT TROUVÉES A POMPÉI.

masque de silène en verre blanc opaque ; la tasse en verre blanc à reliefs : oiseaux et ceps de vignes ; la ravissante œnochoé en verre bleu, dont l'anse simule un ruban blanc amorti par un masque féminin. Une petite coupe contenait les ossements d'un oiseau ; un peu partout on a trouvé de grandes bouteilles remplies de liquides, d'olives, de fruits secs, humble symbole de la mesquine et précaire vie humaine.

Le souvenir des jeux de l'amphithéâtre revient à tout instant : voici les somptueux casques de gladiateurs, ornés de figures en ronde-bosse, représentant la dernière nuit de Troie et l'apothéose de Rome (n°s 5673 et 5674); voici les grandes trompettes à tiges recourbées qui annonçaient l'entrée des gladiateurs ; ailleurs, deux groupes de gladiateurs aux prises l'un avec l'autre, décorent les anses d'un magnifique vase de bronze (73146) et une foule de petites lampes en terre cuite, trouvées dans les tavernes et dans les établissements de bains, nous montrent les différentes phases de combats célèbres.



DÉTAIL D'UN TRÉPIED TROUVÉ A HERCULANUM.

Voici les coffres que des mains fébriles dépouillèrent à la dernière heure : le décor d'une lamelle de bronze, arrachée à l'un d'eux, nous montre Socrate s'entretenant avec la courtisane Diotime sur la philosophie de l'amour (n° 72823 ; comparez avec un camée célèbre du Cabinet de France) ; voici les lits et les tables du triclinium avec leur précieuses appliques de bronze incrusté d'argent, les élégants sièges à dossier, le riche pliant dont les quatre appuis étaient ornés d'ivoire (n° 73152), la belle table de marbre de la maison du Faune, dont le support sculpté représente un sphinx accroupi, d'après un modèle du ve siècle ; voici les célèbres battants de porte, ornés des masques de Scylla et de Charybde, le premier traitreusement souriant ; le second, farouche et menaçant.

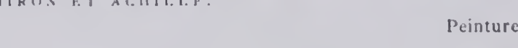
Et nous avons sous les yeux ces centaines de vases en bronze, de formes si variées, aux anses si élégantes. Que de subtile et amoureuse recherche dans la décoration de ces anses ! C'est un hippocampe ailé qui surgit des flots écumeux, ou un griffon irrité : une figure féminine mollement étendue ou un reptile serpentant le long d'une branche : un génie ailé reposant la tête fatiguée sur son bras replié ; une figurine d'Apollon sur le cygne qui s'envole ; une figurine d'acrobate ; un tigre saisissant sa proie ou une biche agile et timide.

Dans les vitrines, nous voyons entassés les instruments d'agrément ou de travail, les ustensiles de cuisine, les fers du chirurgien, les outils



SALLES DES PETITS OBJETS.




CHIRON ET ACHILLE.


LE NID D'AMOURS.



Peintures de Pompéi.



VASE ATTIQUE DU Ve SIÈCLE.

de l'artiste ou les couleurs du peintre. Et la vision, que notre fantaisie se plaît à évoquer, reçoit une nouvelle impulsion de quelques tableautins où la vie intime est minutieusement commentée. Voici les trois phases d'un banquet (n°s 12030, 12031, 12029) : sur la première scène, les commensaux, couronnés de fleurs, sont étendus sur les lits : un *puer* apporte des plats : une jeune femme danse aux sons de la double flûte. Dans la seconde scène, les musiciens sont partis ; le vin échauffe les esprits libertins : nous lisons l'inscription : FACITIS . VOBIS . SVAVITER . EGO . CANTO. EST . ITA . VALEA[S] ; dans la troisième scène, on se lève de table : un des commensaux ne peut se tenir debout et un jeune esclave le soutient ; un homme chauve, à la physionomie sévère, le regarde avec dédain. Anatole France a admirablement évoqué cette scène dans *Thaïs*. Ailleurs, nous voyons des rixes de cabaret (n° 111482) ; l'artiste ridiculise l'humeur batailleuse de deux joueurs : l'hôtelier les met d'accord en les poussant tous les deux dehors. D'autres peintures nous donnent des détails précieux sur les arts et les métiers. Nous voyons un chirurgien pansant une blessure dans la peinture représentant Enée blessé (n° 9090), les teinturiers à leur travail, sur le pilastre provenant de la teinturerie de Pompéi, et, dans d'autres peintures : une procession d'ouvriers dans les fêtes (*quinquatrus*) dédiées à Minerve Ἐργάνη (n° 8991) ; une boutique de boulanger (n° 9071), des marchands d'étoffes (n° 9064) ; une école d'enfants, l'un d'eux subissant la punition du « cheval » (n° 9066) ; une scène de tribunal (caricature du Jugement de Salomon, n° 113197) ; des amours cordonniers, bijoutiers, chasseurs, vendangeurs, aux courses des chars, etc.



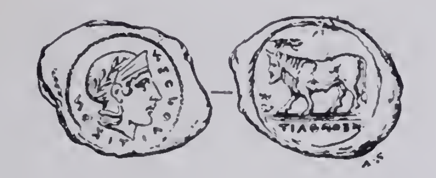
VASE ATTIQUE TROUVÉ A CUMES.

Et, comme une ironie amère de la rieuse insouciance de ce peuple voué à un si cruel destin, nous est restée cette curieuse peinture laraire (n° 112286, maison du Centenaire), sur laquelle est représenté le Vésuve tel qu'il était avant l'éruption de l'an 79, tout couvert de vignobles; à gauche, on voit Bacchus, couvert d'une énorme grappe de raisin, versant du vin dans la gueule d'une panthère accroupie à ses pieds.

Et les touchantes paroles que Stace (*Silve IV*, 4, 82) consacre aux ruines des villes vésuviennes reviennent alors à l'esprit :

Mira fides! credet ne virum ventura propago,
Quum segetes iterum, quum jam hæc deserta virebunt,
Infra urbes populosque premi, proavitaque toto
Rura abiisse mari?

A. SAMBON.



CARNET DE L'AMATEUR

Accroissements des musées. — M. Charles Drouet a légué au Louvre : un tableau remarquable de Murillo, intitulé *le Prisonnier; la Piazzetta de Venise*, par Bonington ; cinq paysages de John Constable et six tableaux de Turner « à choisir, écrit dans son testament le donateur, parmi les tableaux de ces grands maîtres que je possède » et, enfin, une remarquable collection de dessins originaux et estampes japonaises.

M. Drouet a laissé à l'École nationale des Beaux-Arts sa collection de dessins des maîtres des écoles anciennes italienne, flamande et hollandaise, suivant en cela l'exemple de M. P. Valton.

Le Metropolitan Museum de New-York vient de faire l'acquisition d'un grand vase attique du ve siècle. Il est orné de deux rangs de figures, qui présentent des sujets inédits et qui semblent empruntés à des tableaux de Polygnote. Le même musée vient d'acheter un des ouvrages les plus intéressants de l'art hindou : c'est un des quatre supports du trône de Dehli, dont une pièce est entrée récemment au Kensington Museum de Londres.

* * *

Le Memling du Louvre. — On continue à faire grand bruit autour du tableau de Memling récemment acheté par le Louvre. On avait dit que Bode n'avait pas voulu acheter, pour le musée de Berlin, ce tableau à la vente Meazza. Le Dr Bode précise les choses dans une lettre adressée à la *Rassegna d'Arte*. Il regrette, en effet, de ne l'avoir pas acheté à la vente Meazza, mais il n'avait pas voulu le disputer à un vieil ami; depuis, le tableau était revenu sur le marché, mais à des prix très élevés.

La hausse des prix sur les tableaux, hélas, ne paraît pas vouloir fléchir! La National Gallery vient d'acheter pour 625.000 francs, un tableau de Frans Halls, et il paraît que c'est une véritable occasion de bon marché. Il y a pourtant des personnes qui se rappellent que l'on criait à la folie, quand sir Richard Wallace eut payé 50.000 francs *le Cavalier qui rit*. Aujourd'hui, une tête d'enfant de Frans Halls se vend au moins 1.000 livres sterling.

* * *

Un prix de numismatique à l'Université d'Oxford. — Nous sommes heureux de porter à la connaissance de nos lecteurs que le projet d'un livre en l'honneur de M. Barclay Head (*Corolla numismatica*), a été accueilli avec un tel enthousiasme que, après la vente de ce livre, une somme d'environ 2.800 francs est restée sans emploi. Cette somme a été offerte à l'Oxford University Appeal Fund, sous la présidence de lord Curzon, afin de créer un prix de numismatique qui prendrait le nom de prix Head. Une nouvelle souscription est ouverte, ayant l'objet de rendre plus importante la somme destinée à ce prix. Les souscriptions sont reçues par M. Nigel Bond, secrétaire de l'Oxford University Appeal Fund, 25, Victoria street, Londres, et par M. G. F. Hill, British Museum.

Tous ceux qui s'intéressent à la science numismatique seront heureux de donner une nouvelle preuve de reconnaissance au savant anglais qui a fait faire à cette science de si notables progrès.

* * *

Un Rubens inconnu. — On signale la découverte d'une nouvelle toile de Rubens, représentant *la Descente de Croix*, dans l'église Saint-Nicolas de la petite ville de Kalisz. Le comte Georges Micielski, professeur d'esthétique à l'Université de Cracovie, a découvert qu'elle fut peinte par Rubens en 1621 et donnée à l'église de Kalisz par Pierre Lerouski, secrétaire du roi.

L'AMATEUR.

Le Gérant : ÉMILE BONNET.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

A partir de l'an 865, nous trouvons dans les contrats salernitains, la demande de monnaies d'or d'Arechis, qui contenaient 13 1/3 carats de fin :

865. (Di Meo, n. 5.) 866. (Cod., Cav. D. 63.) *Aurum tremisse de principe unu de moneta domni Arechis.*

868-869. (Cod., Cav. D. 65 et 68.) *Boni tremissi ex monetis domni Arechis.*

869. (Cod., Cav. 66.) *Recepimus... inter figurati trimissi ex monetis domni Arechis et de dinaris figuratis de salernitanam monetam sexaginta trimissi.*

870. (Cod., Cav. 69.) *Tremissi de principe de moneta domni Arechis,* mais on prévoit le cas que dans le délai accordé pour le paiement *alia moneta ebenerit que per ratione andaberit.*

872. (Cod., Cav. 73) *Prestasti mihi tremisse uno de domno Areghisi... ipso suprascripto tremisse bobis rendo bonu aut dinari como per bonu tremisse andare in dies illi de nostro proprio.*

Le monnayage de cette période se divise en quatre catégories :

a) Deniers portant seulement le nom d'Adelchis.
b) Deniers portant les noms de Louis II et d'Adelchis.
c) Deniers portant seulement les noms de Louis II et d'Engilberge.
d) Deniers portant les noms du pape Jean VIII et d'Adelchis.

a) *Monnaies portant seulement le nom d'Adelchis.*

68 — *Denier.* L'inscription ✠ ADEL · PRIN occupant tout le champ de la monnaie. Grènetis. ℞. • ARHANGE MIHAE. Croix ornée de flammes. Grènetis. AR. Coll. Papadopoli, Venise. 150 fr.



68 69

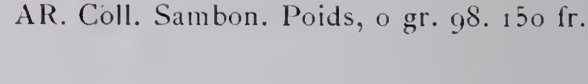
69 — *Denier.* ✠ ADELHIS ◄ • ► PRINCE. Croix sur un socle à trois degrés. Grènetis. ℞. A·RHANGELV MICHAEL. Croix dont la branche verticale est ornée à chaque extrémité d'une rosace de sept globules et sur laquelle vient se greffer la lettre M. Grènetis.
AR. Coll. de S. M. le roi d'Italie; anc. coll. Sambon. 150 fr.

70 — *Denier.* ✠ SANCTA MARIA. Au centre, P / ADL / R, pour ADeLchis PRinceps. Grènetis. ℞. + ARHANGELV ПIH. Croix. Grènetis.
AR. Musée Bottacin, Venise; coll. Sambon. Poids, 1 gr. 03. 200 fr.

71 — *Denier*. ✠ ADELCHISI B PNI. Au centre, monogr. Grènetis. ℞. · ARHANGELVS MIH. Croix sur un socle à trois degrés. Grènetis.
AR. Anc. coll. Sambon. 150 fr.



70 71

72 — *Denier*. ✠ ADELGISI PRINCE. Croix grecque accostée des lettres A — ω. Grènetis. ℞. ✠ ARHANGELVS MIHA. Au centre, monogr.: 

AR. Coll. Sambon. Poids, 0 gr. 98. 150 fr.



72

73 — *Denier*. Mêmes types. Légendes : ADELGISI PRINC et ARHANGELUS MIH.
AR. Coll. Sambon. 150 fr.

74 — *Denier*. ✠ ADELCHIS PRIN Temple imité de celui des deniers carolingiens. Grènetis. ℞. SCA · MARIA. Croix sur un socle à trois degrés.
AR. Anc. coll. Sambon. Poids, 1 gr. 150 fr.



74 75

75 — *Denier*. Dans le champ, le monogr. : ; à gauche, une croix à longue hampe; au-dessus, ∇; à droite, un ostensoir. (Comparez les deniers de Grimoald III.) Grènetis. ℞. BENEVENTV ou •BENEBENETV• (*sic*). Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres MH ; au-dessous, ◄•►. Grènetis. AR. Coll. Sambon. Poids, 1 gr. 15. 150 fr.

b) *Monnaies aux noms de Louis II et d'Adelchis.*

76 — *Denier.* + LVDOVICVS IMPE. Épi à deux feuilles recourbées et amorties par des groupes de trois globules, accosté des lettres AR (AR*changelus*). ℟. ✠ ADELHIS PRINCEƧ. Croix à longue hampe et à double traverse, accostée des lettres MH (MIH*ael*). Grènetis.

AR. Anc. coll. Gariel. 200 fr.

L'avers de ce dernier est semblable à celui du denier de Radelchis Ier (n° 66).



76 77

77 — *Denier.* Dans le champ, en quatre lignes : I — LVDO — VVICV — •P•. (LVDOVICVS I*m*P*erator*). Grènetis. ℟. ✠ ARHANϚE MIHAEL. Au centre, en trois lignes : P — ADEL — R (ADEL*chis* PR*inceps*). Grènetis.

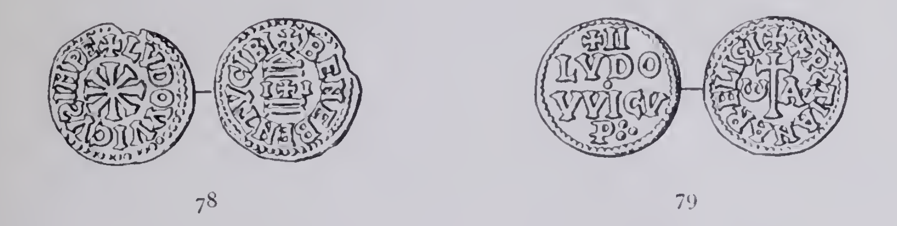
AR. Anc. coll. Sambon, puis coll. de S. M. le roi d'Italie.

Poids, 1 gr. 20. 200 fr.

c) *Monnaies aux noms de Louis II et d'Engilberge.*

78 — *Denier.* ✠ LVDOVVICVS IMPE. Croix dont les angles sont coupés par une deuxième croix en forme d'X. Grènetis. ℟. BENEBENTV CIBI. Temple carolingien. AR. Coll. Marignoli, puis coll. de S. M. le roi d'Italie, Musée de Turin. 200 fr.

C'est le premier exemple du mot *civitas* sur une monnaie italienne.



78 79

79 — *Denier.* ✠ IM — LVDO — VVICV — P.•. (LVDOVVICV*s* IMP*erator*). Grènetis. ℟. ✠ XPƧTIANA RELIGI. Croix latine à longue hampe, accostée des lettres ω · A. Grènetis. AR. Musée de Turin. 200 fr.

80 — *Denier*. ✠ HLVDOVICVS IMPR. Croix. Grènetis. ℟. ✠ BENE — BEN — TVM écrit dans le champ. AR. Anc. coll. Gariel. 200 fr.

81 — *Denier*. + DOM · LVDOVVICVS. Au centre, •INP•. Grènetis. ℟. + DA (*Domna*) ANGILBERGA. Au centre, •INP•. Grènetis.
AR. Anc. coll. Gariel. 100 fr.

82 — *Denier*. ✠ DOM· LVDOVVICVS. Au centre, IMP. Grènetis. ℟. DMA·ANGIL-BERGA. Au centre, IMP•. Grènetis. Anc. coll. Sambon. 100 fr.



82 83

83 — *Denier*. ✠ LVDOVVICVS IMP. Croix sur un socle à trois degrés ; à gauche, un globule. Grènetis. ℟. Dans le champ, en quatre lignes : ✠• — ANGIL — BERGA — IMP. Grènetis. AR. Musée de Turin. 200 fr.

84 — *Denier*. ✠ LVDOVVICVS · INP. Croix sur un socle à trois degrés. ℟. ANGILBERGA INP. Croix dont les angles sont coupés par une deuxième croix plus petite en forme d'X. Grènetis.
AR. Poids, 1 gr. 15, 0 gr. 95. 15 fr.

85 — *Denier*. ✠ LVDOVVICVS IMPE ou (IMP). Au centre, le monogr. : A C S V
Grènetis. ℟. ANGILBERGA IMP ou IMPE. Dans le champ, en deux lignes : AGVSTA. Grènetis AR. Poids, 0 gr. 90, 0 gr. 80. 20 fr.



84 85

86 — *Denier*. Variété avec LVDOVVIGVS IHP (*sic*). AR. Coll. Sambon. 20 fr.

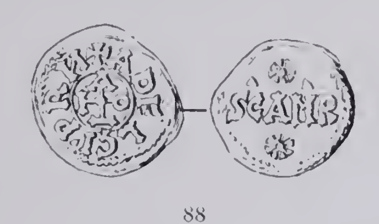
87 — *Denier*. Mêmes types que le n° 85, un astre, à droite du monogr. entre les lettres S et V. AR. Coll. Sambon. Poids, 0 gr. 78. 25 fr.

Vers 1880, on déterra près de Bénévent un petit trésor composé d'une centaine de ces pièces, aux noms de Louis II et d'Angilberge (n°s 84 et 85) ;

en 1908 fut découvert un second trésor, composé d'une cinquantaine de ces pièces et d'une dizaine de deniers d'Adelchis (Louis II, nos 84, 85; Adelchis, nos 70, 72, 73, 75).

Sur les monnaies de Louis II, nous voyons, répétés sur les deux faces et en gros caractères, avec une évidente ostentation, les titres : *Imperator Augustus*, *Dominus Imperator;* on est tenté de rapprocher cette manifestation des polémiques qui s'étaient engagées dès 866 autour du titre impérial et qui furent reprises à l'époque d'Othon et de Nicéphore [1].

d) *Monnaie aux noms du pape Jean VIII et d'Adelchis.*



88

88 — *Denier*. ✠ ADELGI • PRN. Au centre, dans un cercle, le monogr. cruciforme : [monogramme] (IOHA). ℟. Dans le champ, en trois lignes : (*rosace*) — SCA • MR — (*rosace*). Grènetis.

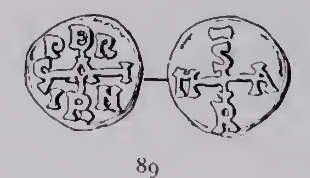
AR. Coll. Reichel, à Saint-Pétersbourg. 500 fr.

Gaïderis (878-881).

Le neveu d'Adelchis, porté au pouvoir par une révolution de palais, vers le mois de juin de l'an 878, recevait les félicitations du pontife [2]; reniant la politique audacieuse d'Adelchis, et tous rapports avec les Sarrasins, il négociait en même temps avec le pape et avec le stratège byzantin. Jean VIII, du reste, était sur le point de conclure une alliance avec les Byzantins pour une nouvelle campagne contre les Sarrasins, et c'est même grâce à l'intervention de la flotte byzantine, en 879-880, que l'Italie centrale échappa à l'invasion sarrasine. L'État bénéventain, en proie à l'anarchie, est désormais le point de mire de toutes les ambitions : les Francs de Spolète, le pontife, les Byzantins, guettent tous cette riche proie. En 881, le prince Gaïderis est renversé et livré aux Francs de Spolète; il réussit pourtant à s'échapper et cherche refuge à Bari. De là il se rend à Constantinople, et les empereurs Basile, Léon et Alexandre le renvoient dans l'Italie du Sud, lui donnant le gouvernement de la ville d'Oria, avec le titre de protospathaire impérial.

1. Voyez Gay, O. C. : *les Rapports entre Louis II et la cour byzantine*, p. 80-88, 89.
2. Jaffé, nos 2.456 et 2.460, p. 279; Erch., c. 40-42, 44-47; *Chron. Sal.*, c. 123-125.

On connait une seule monnaie portant son nom; elle est de dessin sommaire et de mauvais aloi.



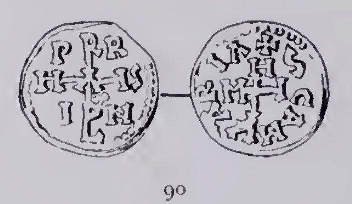
89

89 — *Denier*. Dans le champ, l'inscription : **GAIDERI PRIN** en monogr. cruciforme : . Grènetis. ℟. Dans le champ, **S̄ · MARIA** en monogr. cruciforme : .   AR. Anc. coll. Sambon. 300 fr.

RADELCHIS II (881-884; puis 897-899).

Radelchis II, fils du prince Adelchis, ne jouit pas longtemps du pouvoir: il dut lui-même prendre la route de l'exil (juillet-août 884). Il fut remis en possession de la principauté, le 31 mars 897, par l'impératrice Ageltrude, sa sœur, mais chassé de nouveau en 899.

On connaît de lui le denier suivant, qui semble appartenir à la première période de son gouvernement.



90

90 — *Denier*. Dans le champ, **RADELHIS PRIN** en monogr. cruciforme : Grènetis. ℟. + **SCA MARIA**. Au centre, **MIH***ael Archangelus* en monogr. cruciforme : . Grènetis.   AR. Anc. coll. Sambon. 300 fr.

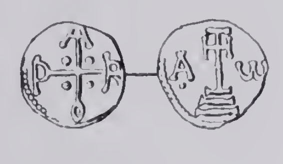
AION (884-890).

Aion remplaça son frère Radelchis, chassé de Bénévent vers le mois d'août de l'an 884. Audacieux et actif, il joua un rôle prépondérant dans les guerres qui déchirèrent la Campanie, et essaya de secouer la torpeur des Lombards.

Profitant de l'annonce de la mort de l'empereur Basile, il se mit à la tête

des Lombards et des Apuliens révoltés, attaqua les Grecs avec vaillance et s'empara de Bari (juin 888); il ne craignit pas de renouer l'alliance avec les Sarrasins, et, grâce à leur appui, surprit et massacra sous les murs de Bari les nouvelles troupes envoyées par Léon VI. Mais la fougueuse ambition de ce prince guerrier ne put rien contre les renaissantes jalousies et les sourdes intrigues de ses voisins; abandonné par les autres princes lombards, il fut obligé de rendre Bari et de rentrer, brisé par la douleur, à Bénévent. Il associa alors au pouvoir son fils Ursus, âgé de dix ans à peine et mourut peu après, en octobre de l'an 890 [1].

Nous avons de lui une petite pièce en argent de mauvais aloi; c'est probablement un denier de poids affaibli, triste échantillon de la monnaie lombarde pendant cette période de guerres incessantes.



91

91 — *Denier* (?). Au centre, AIO PR. en monogr. cruciforme : [monogramme]. Grènetis.

℟. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres A·ω. Grènetis. AR. Musée de Turin. 300 fr.

Interrègne : Pierre, évêque de Bénévent, régent (897).

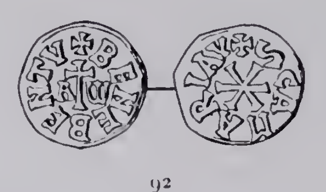
Les Grecs profitèrent de la mort d'Aion pour attaquer Bénévent. Le 13 juillet 891, avec une forte armée, sous les ordres du stratège Symbatikios, ils vinrent assiéger la ville. Les Bénéventains leur opposèrent une énergique résistance; mais après un siège de trois mois, ils furent contraints de capituler (18 octobre) [2]. Vers la même époque, les troupes byzantines occupèrent Siponto, au pied du mont Gargano où était le sanctuaire national des Lombards, la grotte merveilleuse de l'archange Michel. On ignore quel fut le sort du jeune Ursus.

Les Grecs se firent détester par leurs excès et leur cruauté; les chroniqueurs lombards nous disent qu'ils étaient « pires que les Sarrasins, plus cruels que les bêtes féroces »; de nouveau les Lombards se groupèrent pour secouer leur joug et le margrave Guy de Spolète accourut à leur appel. La garnison grecque de Bénévent fut surprise et expulsée. Guy de Spolète garda la ville près de deux ans (août 895-897) et la céda ensuite à son beau-frère, le prince Guaïmar de Salerne.

1. Erch., c. 66, 68-76; *Chron. Sal.*, c. 137-142.
2. *Chron. Sal.*, c. 143 et 144; Cat., *Regum Lang. et Ducum Benev.;* M. G. H. RR. LL. et Ital., 494; *Di Meo V*, 50.

Mais les Lombards de Bénévent ne voulurent pas se soumettre au cruel Guaïmar; celui-ci tomba dans un guet-apens à Avellino et il eut les yeux crevés. Le duc de Spolète accourut et délivra le malheureux Guaïmar; mais il laissa la ville de Bénévent sous le gouvernement de l'évêque Pierre. Ce n'est que plus tard, au 31 mars 897, quand l'impératrice Ageltrude se rendit à Bénévent, que Radelchis II fut remis à la tête de la principauté.

C'est probablement sous la régence de l'évêque Pierre que fut frappé le denier suivant, portant seulement le nom de la ville et une inscription religieuse :



92

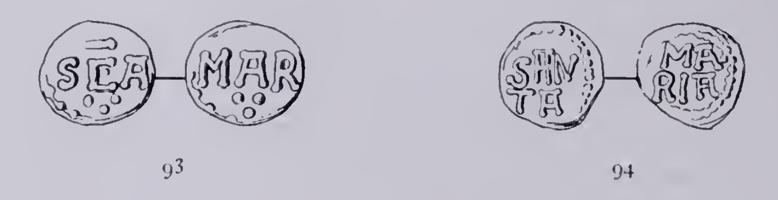
92 — *Denier.* ✠ BENEBENTV. Croix latine accostée des lettres A · ω. ℟. ✠ SCA MARIA V. Croix en forme d'X traversée par une barre horizontale.
AR. Musée de Turin. 200 fr.

Comparez les monnaies de Louis II, n°s 78 et 79.

Monnayage anonyme sous la domination du prince Atenolf (900-910).

Radelchis II fut aussi impuissant que ses prédécesseurs à maintenir son autorité, au milieu d'une aristocratie corrompue et séditieuse; il fut expulsé en 899 et les Bénéventains reconnurent pour leur prince le puissant seigneur de Capoue, Atenolf. C'est probablement sous sa domination qu'ont été frappées les monnaies d'argent suivantes, ayant pour toute inscription le nom de la Sainte-Vierge. Elles sont, en effet, en tout semblables aux monnaies qui furent frappées pendant cette période à Capoue et qui portent les noms d'Atenolf et de son fils Landolf ou ceux de Landolf II et de Paldolf Ier Tête de Fer. En voici la description :

93 — *Demi-denier* (?). Dans le champ, SCA ∴. Grènetis. ℟. MAR ∴. Grènetis.
AR. Musée de Turin. 100 fr.



93 94

94 — *Demi-denier* (?). Dans le champ, SAN / TA. Grènetis. ℟. MA / RIA. Grènetis.
AR. Anc. coll. Sambon, 100 fr.

SALERNE

Sikénolf (839-849).

Salerne fut occupée par les Lombards de Bénévent vers la première moitié du VIIIe siècle, mais avant le règne d'Arechis II, ce n'était qu'une bourgade sans importance. Ce prince comprit tout le parti qu'il pouvait tirer d'une ville forte, sur le bord de la mer, déjà admirablement protégée par la conformation du golfe qui porte son nom. C'est à l'abri de ses murs qu'il se préparait à secouer le joug des Francs, quand la mort le surprit. Il fit tant pour cette ville que Paul Diacre, dans l'épitaphe qu'il composa pour ce prince, lui en attribua entièrement la construction[1]. Grimoald III, dès qu'il put braver la colère du puissant roi des Francs, agrandit et fortifia encore davantage Salerne; mais, sous la principauté de Grimoald IV, l'aristocratie bénéventaine commença à nourrir une implacable jalousie contre les Salernitains; cette jalousie devait fatalement conduire à une scission entre les deux villes. La division fut funeste à Bénévent; Salerne, au contraire, devint puissante et prospère. C'est surtout vers la fin du IXe siècle, quand elle se met sous la haute protection de Byzance, que commence le mouvement intense et productif qui doit la conduire au premier rang parmi les villes maritimes de l'Italie du sud. Au XIe siècle, avec Amalfi tributaire, elle joue un rôle prépondérant dans le commerce méditerranéen : ses vaisseaux arrivent chargés des tissus de luxe et de l'orfèvrerie émaillée des manufactures byzantines, des produits de la Syrie et de l'Égypte, des matières premières de l'Inde et de l'Arabie; le luxe de la ville est éblouissant, les environs sont remarquables entre tous par la variété et l'intensité des cultures[2]; les lettres et les sciences y sont en honneur.

Ce fut sous le règne de Radelchis que Salerne se sépara de l'État bénéventain (décembre 839). A la mort de Sicard, deux factions se disputent le pouvoir; le trésorier Radelchis triomphe et fait précipiter son rival Adelchis du haut du palais seigneurial. La faction vaincue trouve un appui dans la noblesse salernitaine et dans les Amalfitains révoltés; elle oppose au nouveau prince Sikénolf, frère de Sicard, exilé et prisonnier à Tarente. Sikénolf est délivré par les conjurés et une lutte implacable commence entre les deux princes. Radelchis, mis en déroute et menacé jusque dans sa capitale, prend à son service une bande sarrasine; Sikénolf a recours à une bande de Maures espagnols, puis aux Francs de Spolète. Ces bandes musulmanes attirées dans l'intérieur des États lombards ravagent également le pays du prince qu'elles sont appelées à défendre et celui de son rival; elles occupent pour leur propre

1. *Chron. Sal.*, c. 20; M. G. H. SS. III, p. 482.
2. *Cod. Cav.*, t. I, n°s 137, 143; II, n° 336; Gay, *op. cit*, p. 582.

compte plusieurs forteresses, pillent les églises et les monastères, mettent tout le pays lombard à feu et à sang. L'invasion sarrasine s'étend rapidement dans l'Italie du sud, malgré les efforts des Napolitains. En 846, Rome est sérieusement menacée. L'empereur Lothaire se décide à lever une armée pour chasser les Sarrasins et les Maures de Bénévent, « autant parce que le peuple lui-même réclame notre secours que parce qu'il est certain que si les infidèles restent en possession de cette terre, ils envahiront la Romanie et une grande partie de l'Italie ». Entre 848 et 849 son fils Louis chasse de Bénévent la colonie sarrasine, reçoit les serments des princes lombards et ratifie le traité de paix et de partage qu'ils viennent de conclure (premiers mois de l'an 849)[1]. Cet acte[2] a la forme d'une donation faite par Radelchis à Sikénolf des seize gartaldats suivants : Tarente (en possession des Sarrasins), Latiniano, Cassano, Cosenza, Laino, Lucanie, Conza, Montella, Rota, Salerne, Sarno, Cimiterio (Nola), Furcule, Capoue, Teano, Sora et la moitié de celui d'Acerenza. Sikenolf mourut en décembre 849.

Les monnaies de Sikénolf qui nous sont parvenues sont antérieures à la ratification de ce traité, car elles portent toutes le titre : *Princeps Beneventi*. Les deniers d'argent offrent des poids et des alliages variables ; quelques-uns pèsent de 1 gr. 10 à 1 gr. 20 et ont donné à l'essai 940/1.000 ; d'autres, de dessin sommaire, pèsent moins d'un gramme. On remarque souvent sur les monnaies d'argent de Sikénolf des points secrets.

95 — *Sou d'or*. **SICONOLFVS**. Buste de face, diadémé, tenant de la main droite le globe crucigère ; à droite, un petit triangle. Grènetis. ℟. **VICTOR• ✠ PRINCI B — CONO**. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres **S — I** ; dans le champ, deux petits triangles. Grènetis.

Or (10 à 9 carats, alliage souvent uniquement à base d'argent). Poids, 3 gr. 70. 40 fr.



95

96 — *Denier*. **✠ PRINCES BENEBENTI**. Au centre, **SICONO** en monogr. cruciforme : . Grènetis. ℟. **•A•RC•HANGELVS MIHAEL**. Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux petits triangles. Grènetis.

AR. (dessin précis). Poids, 1 gr. 30. Anc. coll. Sambon. 20 fr.

1. Capasso, I, 82.
2. *Radelgisi et Siginulfi principum divisio ducatus Beneventani*, dans M. G. H. *Legum*, IV, p. 221.

97 — *Denier.* ✠ PRINCES BENEBENTI. Au centre, SICONOL en monogr. cruciforme : [monogramme]. Grènetis. ℟. ·A·RCHANGELVS·MICHA. Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux globules. Grènetis.

AR. Musée de Naples. 25 fr.



96 102

98 — *Denier.* ✠ PRINCE BENEBENTI. Au centre, SICoNoLF en monogr. cruciforme : [monogramme]. Grènetis. ℟. ·A·RHANGELV MIHAE. Croix sur un socle à trois degrés, accostée d'un triangle et d'un globule. Grènetis.

AR. Coll. Sambon. Poids, 0 gr. 80, 1 gr. 10, 1 gr. 20. 15 fr.

99 — *Denier.* ✠ PRINCE BENEBENTI (*sic*). Au centre, le même monogr. qu'au numéro précédent. Grènetis. ℟. ARHANGELV·MIHA. Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux petits triangles. Grènetis.

AR. Anc. coll. Sambon. 20 fr.

100 — *Denier.* + PRINCES BENEBENTI. Au centre, SICONO en monogr. cruciforme : [monogramme]. Grènetis. ℟. ARHANGELVS MIHAEL. Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux globules. Grènetis.

AR. Anc. coll. Sambon. 25 fr.

101 — *Denier.* ✠ PRINCH BHNHBHNTI. Au centre, SICoNoLF en monogr. cruciforme comme au n° 97. Grènetis. ℟. ARHAN∩HLV MIHH. Croix sur un socle à trois degrés, accostée d'un globule et d'un petit triangle.

AR. (dessin sommaire). Anc. coll. Sambon. 25 fr.

102 — *Denier.* ✠ PRINCE BENEBENTI. Au centre, SICONOLF en monogr. cruciforme : [monogramme]. Grènetis. ℟. •A•RHANGELV MIHAE. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres S — I (comme sur les sous d'or), surmontées de deux petits triangles.

AR. Anc. coll. Sambon. Poids, 0 gr. 95. 30 fr.

Pierre et Adémar (853-856)

Sikénolf était entouré d'une noblesse aussi turbulente que celle de Bénévent. L'auteur du *Chronicon salernitanum* raconte, à propos de l'exil de Guaïfer, fils de Daufer, l'épisode suivant : Guaïfer, se trouvant avec le prince dans un lieu solitaire, lui dit brutalement : « Voilà un endroit propice pour se débarasser de son seigneur. — C'est aussi un endroit excellent, répliqua Sikénolf, pour un prince qui voudrait se défaire d'un ennemi. » Comme toutes les naïves traditions populaires accueillies par le prolixe moine de Salerne, celle-ci a un fond de vérité, et nous dépeint au vif l'attitude arrogante et le franc-parler des nobles qui avaient aidé Sikénolf à s'emparer du pouvoir. D'un autre côté, Erchempert nous dit que Landolf, comte de Capoue, un des plus puissants artisans de la fortune de Sikénolf, sur son lit de mort, recommanda à ses quatre fils d'empêcher de toutes leurs forces la réconciliation de Bénévent et de Salerne. Sikénolf mourut subitement, à la suite d'une partie de chasse ; il nomma tuteur de son fils Sicon, Pierre, parrain de l'enfant et fit jurer aux seigneurs salernitains de rester fidèles au jeune prince.

Pendant deux ans environ, Pierre gouverna en qualité de tuteur de Sicon ; mais, en décembre 853, s'empressant de faire acte de soumission à l'empereur Louis, il obtint l'assentiment de l'arrière-petit-fils de Charlemagne pour la nomination de son fils Adémar comme prince de Salerne ; Louis emmena avec lui le jeune Sicon. En février de l'an 854, Pierre prit également le titre de prince ; les documents salernitains nous permettent de fixer la date de sa mort entre décembre 855 et février 856 [1].

Entre février de l'an 854 et février 856 fut frappé le denier suivant :

103 — *Denier.* ✠ PRINCES — BONO — VICTOR. Au centre, le nom ADEMAR en monogr. cruciforme : A-D-E M R. Grènetis. ℞. ✠ DOMNVS ▽ PETRVS. Croix sur un socle à trois degrés; à gauche, un petit triangle.

AR. Coll. Santangelo, au musée de Naples. 300 fr.



103

Promis attribue au prince Pierre une monnaie de bronze ayant d'un côté un cavalier et des lettres liées qu'il lit : PRS, mais qui semblent PIRS, et au revers un ville fortifiée et les lettres S. P. Cette monnaie, et une autre de

1. Schipa, *op. cit.*, p. 37.

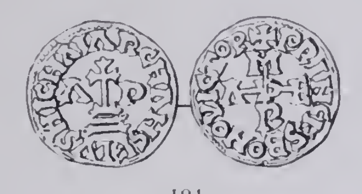
même dessin qui a au revers les bustes de saint Pierre et de saint Paul, ne peuvent pas être du prince Pierre, car celui-ci n'a pas gouverné seul. Ces pièces, du reste, n'ont pas le style des monnaies de l'Italie du Sud ; elles sont probablement d'Antioche.

Adémar seul (856-861).

Le prince Pierre était mort vers la fin de l'an 855 ou au commencement de l'année suivante. En 855, le jeune Sicon, renvoyé en Italie par Louis II, avait été assassiné à Capoue par ordre d'Adémar et avec l'hypocrite condescendance du comte Landon, qui avait obtenu à cette occasion, de Pierre et Adémar, que son beau-frère Guaïfer, exilé par Sikénolf, rentrât à Salerne. Celui-ci, ambitieux et plein d'audace, conspira contre l'usurpateur ; la guerre malheureuse contre Capoue et le despotisme d'Adémar facilitèrent sa tâche : il saisit l'occasion de la prétention de ce prince d'imposer au clergé son fils Pierre comme évêque (juillet-août 861), pour soulever le peuple mécontent et pour se faire nommer à la place d'Adémar.

Le denier suivant a été frappé entre 856 et 861 :

104 — *Denier*. ✠ PRINCES BONO VICTOR. Au centre, le nom ADEMARI en monogr. cruciforme. Grènetis. ℟. ARCHANGELVS MICHAI. Au centre, une croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres A · P (*Ademarius Princeps*). Grènetis. Coll. Santangelo. AR. 300 fr.



104

Guaïfer (861-880).

Le nouveau prince gouverna avec sagacité pendant vingt ans ; ce fut une période fortement troublée. Dès les premières années de son règne, il dut repousser l'attaque des turbulents seigneurs de Capoue. La Campanie étant déchirée par les querelles des princes lombards, les Sarrasins en profitèrent pour pousser toujours plus loin leurs ravages ; ils arrivèrent jusque sous les murs de Capoue, et même en vue de Rome. Louis II, en 866, se décida à tenter un effort sérieux pour arrêter leur progrès, en allant les attaquer jusque dans Bari, leur principale citadelle ; il s'empara de cette ville en février 871. Mais les excès commis par les Francs donnèrent à réfléchir aux princes lombards, et ils se soulevèrent contre Louis II. Adelchis, prince de Bénévent, réussit à faire prisonnier l'empereur et ne le relâcha que sur l'intercession du pontife. Les Sarrasins reprirent courage : en septembre de l'an 871, une armée de 20 à 30.000 hommes, sous les ordres d'Abd-Allah, débarqua en Calabre, s'unit à d'autres bandes musulmanes et vint mettre le siège à Salerne.

Louis II consentit à reprendre les armes contre eux et les mit en déroute. L'empereur resta près d'une année à Capoue, gardant comme otage le jeune Guaïmar, fils de Guaïfer. Celui-ci avait déjà prêté hommage à l'empereur en 866 ; il fut maintenant obligé de nouveau de se déclarer son vassal, et les chartes de Salerne, en 873 et 874, furent datées par les années du règne de Louis II.

Mais à peine les Francs se furent-ils éloignés, que les princes lombards redressèrent la tête, et, à la mort de Louis II (12 août 875), il ne resta plus aucune trace de l'autorité impériale. Guaïfer, pour échapper à la domination des Grecs, contracta en 876 une alliance avec les Sarrasins ; puis, devenu l'allié du pape Jean VIII, il prit les armes contre les Infidèles. En 877, il associa son fils Guaïmar au gouvernement, et, entre les luttes fratricides des seigneurs de Capoue, les ambitieuses menées du Pontife, les menaces des Grecs et les intrigues du duc de Naples, il sut admirablement gérer les intérêts de la principauté. Finalement, au mois d'août de l'année 880, il abdiqua en faveur de son fils Guaïmar. La mort le surprit à Teano, tandis que, ayant revêtu l'habit monacal, il se rendait à l'abbaye du Montcassin.

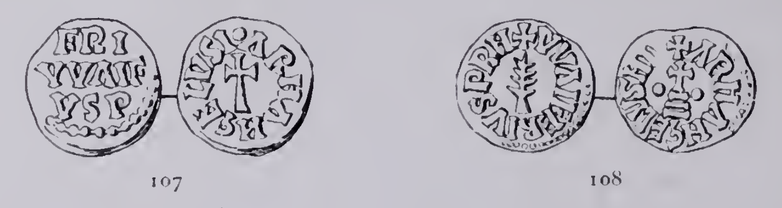
Les deniers de ce prince montrent un art particulier qui tend à s'émanciper des modèles byzantins ; les légendes sont disposées souvent d'une façon décorative avec des inversions bizarres.

105 — *Denier*. ✠ VVAIFERIVS PRIN. Au centre, les lettres CEPS, continuation de la légende circulaire, disposée autour d'une croix. Grènetis. ℟. ✠ S·A·NTVS. MIHAEL. Au centre, en deux lignes, A — HRN pour ARHANgelus. Anc. coll. Sambon. AR. 1 gr. 10 à 0 gr. 95. 60 fr.



105 106

106 — *Denier*. VVA — IFERI — VS, écrit dans le champ en trois lignes ; le second V et l'E sont reliés à une haste qui, avec la légende, forme une croix. Grènetis. ℟. Croix sur un socle à trois degrés, accostée des lettres PR — CS (*Princeps*). Anc. coll. Sambon. AR. 1 gr. 20. 100 fr.



107 108

107 — *Denier*. ERI — VVAIF — VS · P pour (pour VVAIFERIVS · P ·), écrit dans le champ. Grènetis. ℟. ARHANGELVS · M. Croix latine.

Anc. coll. Sambon. AR. 0 gr. 80 et 1 gramme. 40 fr.

108 — *Denier.* ✠ VVAIFERIVS · PRIN. Palme. Grènetis. ℞. ✠ ARHANGELVS MIHA. Croix sur un socle à trois degrés, accostée de deux globules.
Anc. coll. Sambon. AR. 1 gramme. 40 fr.

Sous les règnes de Sikénolf et de Pierre et Adémar la monnaie d'or bénéventaine avait encore cours à Salerne. Dans les contrats de vente, on trouve souvent mention des sous d'or de Sicard qui étaient à 10 carats de fin.

848. (Codex Cav., p. 38.) 849, 850, 856, 857 (Cod. Cav., Doc. 23, 24, 43, 46, 49-51), *Aurum benebentanum Solidi numero...*

855. (Guillaume App. LII.) *Auri beneventani solidi beginti et uno vetere de domno Sichardo.*

856. (Cod. Cav. Doc. 47.) 859. (Cod. Cav. Doc. 56.) *Pretiu auru solidi boni beteri de domnu Sicardo.*

858. (Cod. Cav. LIV.) *Pretium auri figurati solidi ex monetis domni Sicardi veteri.*

Mais à partir de l'an 865 et jusqu'en 872 (Di Meo, n° 5, Cod. Cav. Doc. 63, 65, 66, 68, 69, 73), nous trouvons dans les contrats salernitains la demande de tiers de sou d'Arichis, à 13 1/3 carats de fin. Un document de 869, dans lequel on lit : *Recipimus... inter figurati trimissi ex monetis domni Arechis et de dinaris figuratis de Salernitanam sexaginta trimissi*, nous montre que cette monnaie avait réellement cours.

Nous avons vu que en 816 un sou d'or bénéventain de 12 carats de fin, et du poids de 3 gr. 80, valait 18 deniers d'argent, c'est-à-dire environ 27 grammes d'argent ; mais le denier salernitain de la seconde moitié du IXe siècle contenait à peine de 1 gr. à 0 gr. 80 d'argent pur et le sou d'or faisait presque complètement défaut.

A partir de l'an 871, nous trouvons dans les contrats de vente la mention de tiers de sou d'or, valant 16 deniers salernitains.

871. (Cod. Cav. 70.) *Tremisse uno de dinari qui sum dinaris sidici.*

872. (Cod. Cav. 74.) *Tremissi septe de dinaris aba sidici.*

874. (Cod. Cav. 78.) *Trimissi ex dinari ana sidecim dinarios per tremisse.*

La formule *trimissi ex dinari* nous montre que le tiers de sou d'or n'était plus qu'une monnaie de compte ; c'était probablement la monnaie byzantine qui servait de base à la numération des deniers salernitains, car le rapport avec l'ancien tiers de sou d'Arichis semble avoir été différent.

En effet, après la mort de Louis II (875), avec l'ingérence des Grecs dans les affaires des domaines lombards de l'Italie du Sud, la monnaie byzantine commença de nouveau à avoir cours dans ces régions.

875. (Cod. Cav. 80.) *Recepi a te... et uno solido besantio.*

884. (Cod. Cav. 6.) *Triginta auri solidos constantinianos.*

892. (Cod. Cav. 103, doc. bénéventain.) *Unum solidum constantinum scolicatum et unum deithatum ambo bonos.*

Néanmoins, l'or byzantin était peu abondant à Salerne, qui échappa à la domination toujours directe des Grecs. Nous en avons également la preuve, soit que nous prenions comme base de nos calculs le tiers de sou byzantin, soit que nous mettions les 16 deniers salernitains en relation avec l'ancien tiers de sou d'Arichis. En effet, si l'on donnait 16 deniers (d'environ 1 gramme à 0 gr. 80 d'argent pur) en échange d'un sou d'or de Constantinople contenant au moins 3 gr. 80 d'or pur, le rapport légal de 1 : 12 n'aurait été guère fait pour attirer la monnaie byzantine dans les domaines lombards, et si, d'autre part, nous considérons ces 16 deniers comme la valeur effective en argent d'un tiers de sou d'Arichis contenant à peine 0 gr. 72 d'or pur, nous aurions un rapport entre l'argent et l'or qui démontrerait la grande pénurie de ce dernier métal.

Du reste, un peu partout, vers cette époque, en Italie, on frappait des sous d'or d'un alliage bien inférieur à celui des pièces constantinopolitaines, et la mauvaise monnaie chasse toujours la bonne. Je crois que le rapport des deniers salernitains avec le tiers de sou d'or indiqué dans les contrats de vente de la seconde moitié du IXe siècle était purement théorique. C'est ce qui explique l'introduction subite d'une nouvelle monnaie de compte, vers les derniers mois du règne de Guaïfer : le sou de 12 deniers.

880. (Cod. Cav. 83.) *Recepi a te qui supra emtore meo solidos quattuor aba duodecim dinarii pro solido ex moneta domni Waiferii.*

880. (Cod. Cav. 84.) *Solidi dui aba duodecim dinarii pro solido ex moneta salernitana.*

882. (Cod. Cav. 86.) *Solidos de dinarios nobos figuratos ex moneta salernitana hana duodecim dinari per unusquosque solidos.*

Et la même formule se retrouve dans plusieurs contrats de vente jusqu'à l'année 903, c'est-à-dire jusqu'à l'introduction des *robâ'i* d'or siciliens. (Cod. Cav. Doc. 88, 90, 93, 99, 102. 104, 108, 109, 118.)

Guillaume et Schipa ont mal interprété ces textes, et, prenant le sou de compte pour une monnaie effective, ont cru que Gaïfer avait frappé une nouvelle monnaie d'argent d'une valeur bien supérieure à celle qui avait eu cours antérieurement.

Dans un document de l'an 882, nous trouvons exprimée une légitime préoccupation pour l'instabilité des cours monétaires :

Solidi quactuor de dinari ex moneta salernitana et aba duodecim dinari per solidum..... et reddederimus (dans cinq ans) *solidos quactuor, quali in die illi meliori andaberit.*

En nous résumant, nous croyons pouvoir conclure que, à partir de 870, les paiements se faisaient, à de rares exceptions près, uniquement en deniers d'argent ; en effet, tous les trésors de la seconde moitié du IXe siècle, découverts dans les domaines lombards de l'Italie du sud, étaient composés exclusivement de monnaies d'argent : l'or italique était déjà fort rare et, l'or byzantin faisant prime, n'entrait généralement que dans les coffres de seigneurs puissants ou de riches marchands.



LES

Dernières découvertes dans le cimetière de Priscille

A ROME

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])

On a cru, jusqu'à présent, que l'expression *sedes ubi prius sedit S. Petrus* indiquait la présence réelle d'une chaire ayant appartenu à saint Pierre. Mais j'ai démontré, dans la dernière livraison de mon *Bulletin*, que, dans le catalogue de Monza, l'expression *sedes ubi prius sedit* doit être interprétée comme une indication topographique, c'est-à-dire que l'endroit où l'on avait recueilli les huiles des lampes allumées devant les tombeaux des martyrs et qui est indiqué tout de suite après l'expression citée de la *Sedes* était appelé, au VIe siècle, le « siège primitif de saint Pierre ». Voici le texte : « *Sedes ubi prius sedit S. Petrus et oleo sci Vitalis, scs Alexander, scs Martialis, scs Marcellus, sci Silvestri, sci Felicis sci Filippi et aliorum multorum sanctorum* ».

Mais ces martyrs appartiennent, sans aucun doute, en partie au cimetière de Priscille et en partie au cimetière *Jordanorum*, qui était une branche de celui de Priscille ; par conséquent, le souvenir du siège primitif de saint Pierre était reconnu, au VIe siècle, sur la voie Salaria, à côté du cimetière de Priscille, et non pas sur la voie Nomentane comme on avait pensé jusqu'à présent.

Mais le centre monumental et historique du cimetière de Priscille était la grande basilique papale, appelée de Saint-Sylvestre, où furent enterrés sept pontifes romains et qui était à côté du baptistère dont j'ai parlé plus haut.

On doit donc rattacher à ce grand monument le souvenir traditionnel de la prédication primitive de saint Pierre à Rome, c'est-à-dire de la fondation même de l'église romaine.

1. Voir le *Musée*, vol. V, p. 187.

Les ruines de cette basilique avaient été déblayées en partie pendant les fouilles dirigées par de Rossi, il y a dix-huit ans; mais, après, on avait été obligé de les recouvrir. J'ai proposé, il y a deux ans, à la commission d'archéologie sacrée, de rendre à la lumière ces ruines précieuses, et j'ai pu obtenir de S. M. le roi d'Italie la donation de l'*area* où était la basilique. Nous y avons fait de nouvelles fouilles et nous y avons retrouvé les ruines de deux édifices sacrés, situés l'un devant l'autre.

Dans cette basilique, il y avait plusieurs tombeaux historiques, et nous pouvons en déterminer l'ordre topographique en suivant un ancien itinéraire du VII[e] siècle, appelé l'itinéraire de Salzbourg. Il y avait dans l'édifice antérieur le tombeau du pape saint Sylvestre († 335) et à côté celui du pape Sirice († 399). Dans le second édifice, les anciens pèlerins voyaient, à droite en entrant, le tombeau du pape Célestin († 433) et ensuite celui du pape Marcel († 309); dans le fond, sous le maître-autel, qui se trouvait devant la niche de la chaire épiscopale, on voyait les tombeaux de deux martyrs, Félix et Philippe, fils de sainte Félicité, immolés sous Marc-Aurèle, l'an 162. On voit encore une partie de la décoration en marbre de ce tombeau.

En descendant dans le souterrain, on trouvait le tombeau du martyr saint Crescention, de l'époque de Dioclétien, et de plusieurs autres martyrs; tout près du tombeau de saint Crescention il y avait la chapelle sépulcrale souterraine du pape Marcellin, mort en 304, pendant la persécution de Dioclétien. Ce souterrain a été, à l'origine, l'hypogée sépulcral de la famille des Acilii Glabriones.

Nous avons pu fixer l'emplacement du tombeau de saint Crescention, à l'aide de deux monuments : une inscription tracée à la pointe, qui nomme saint Créscention, et une inscription gravée sur marbre, qui parle d'un tombeau acheté, devant l'entrée de la chapelle de ce martyr : AT•CRISCENT[*ionem martyrem*] INTROITV.

Une fois la position du tombeau de saint Crescention fixée, on pouvait arriver à déterminer la chapelle sépulcrale du pape Marcellin.

Le pape Marcellin, qui mourut sous Dioclétien, en 304, ne fut pas enseveli au cimetière de Calixte comme ses prédécesseurs, parce que ce dernier cimetière avait été confisqué par Dioclètien; les actes de ce saint et le *liber pontificalis*, attestent qu'il fut enseveli au cimetière de Priscille.

Ce dernier document nous donne, en outre, des détails importants sur sa sépulture; saint Marcellin fut enterré par Marcel, son successeur, avec d'autres martyrs, dans une chapelle spéciale du cimetière de Priscille, près du tombeau de saint Crescention, connu sous le nom de *cubiculum clarum,* parce qu'il devait être illuminé par un luminaire :

quorum corpora, — de Marcellin et de ses compagnons, — *collegit Marcellus presbyter et sepelivit in cœmeterio Priscillæ via Salaria in cubiculo claro quod patet usque in hodiernum diem, in crypta iuxta corpus s. Criscentionis.* De Rossi s'occupa plusieurs fois de cette question dans le *Bulletin*, et tandis qu'auparavant, il supposait que le *cubiculum*



BASILIQUE DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE
APRÈS LES RESTAURATIONS DE 1907.

clarum de Marcellin était à l'étage inférieur des catacombes de Priscille, sous le grand luminaire, après les fouilles de 1887-89, il le reconnut dans la chapelle que l'on découvrit alors sous l'abside de la basilique de Saint-Sylvestre. De Rossi, pourtant, comprit le passage du *liber pontificalis* en ce sens que Marcellin et Crescention furent déposés ensemble dans le même *cubiculum clarum.*

Mais dans la suite, en étudiant d'une façon toute spéciale le cimetière de Priscille, je fis quelques objections contre l'attribution à cette chapelle de la sépulture du pape Marcellin : elle me semblait bien petite pour renfermer le tombeau d'un pape, et surtout de Marcellin, qui fut le premier pape enseveli isolément aux catacombes de Priscille. J'avais aussi quelque difficulté à admettre l'opinion de Rossi à propos de la fresque du IVe siècle, que l'on remarque sur la paroi droite de cette chapelle, et qui représente les trois jeunes Hébreux refusant d'adorer la statue de Nabuchodonosor. Sans qu'il soit besoin de rechercher ici le bien fondé de la tradition qui prétend que Marcellin aurait sacrifié aux faux dieux et s'en serait ensuite repenti, on peut assurer que cette accusation est très ancienne, puisqu'elle est acceptée par le *liber pontificalis;* il semble que, précisement à cause de cette accusation, on aurait évité de représenter un tel sujet en ce lieu, dans la crainte de provoquer des allusions irrespectueuses pour la mémoire du saint. Au surplus, si l'on admet qu'il n'y avait, au moment où furent peintes ces fresques, aucun soupçon de la prétendue chute de Marcellin, on comprend mal pourquoi l'auteur du *liber pontificalis*, — qui connaissait fort bien cette chapelle, puisqu'il la décrit minutieusement, — a pu recueillir cette accusation, et affirmer comme chose absolument certaine que Marcellin avait sacrifié. Je n'entends nullement dire, à ce propos, que la présence de cette peinture exclut absolument toute possibilité d'attribuer cette chapelle au pape Marcellin ; mais on ne saurait se refuser à voir en elle une source de difficultés, tant elle s'accorde mal avec la tradition historique que je viens de citer.

La question demeurait fort obscure, d'autant que, à cette époque, les galeries de cette région sépulcrale n'étant pas encore déblayées, on ne pouvait rien assurer sur l'emplacement précis du tombeau de saint Crescention (un point de repaire pour fixer le tombeau de Marcellin), ni sur le chemin que suivaient les anciens visiteurs, lorsqu'il descendaient de la basilique, pour aller voir les autres sanctuaires, très vraisemblablement en communication avec cette région.

Or, les fouilles de cette partie de la catacombe nous ont prouvé que ce souterrain, communiquant avec l'hypogée des Acilii seulement par une étroite galerie, était resserré dans d'assez étroites limites, et sans issue; les galeries passant devant la prétendue chapelle du pape Marcellin, ne s'étendent pas autant qu'on aurait pu le croire ; elles ne tardent pas à se terminer l'une dans le rocher, l'autre à un *arcosolium.*

Tout ceci est de la plus grande importance pour la topographie du cimetière et pour nous aider à reconnaître le chemin suivi par les pèlerins dans leur visite aux sanctuaires des martyrs : après être descendus de la basilique et avoir visité cette petite région, s'ils voulaient

voir les autres chapelles historiques, ils devaient sortir par le même escalier, et puis rentrer par un autre.

Le tombeau de saint Crescention une fois identifié, on ne peut plus admettre que Marcellin était dans la même chapelle, car il n'y a qu'un seul tombeau, et Marcellin n'était pas dans le même tombeau que Crescention, mais dans une chapelle à côté de ce dernier tombeau. Cette chapelle, dite des Acilii, est en effet magnifique et digne d'un pape ; elle est décorée de marbres et de mosaïques, et se trouvait très bien éclairée par un grand luminaire qu'on a récemment déblayé. (Nous en avons reproduit la photographie à la page 197.) On avait cru, tout d'abord, que cette chapelle était destinée à la sépulture des Acilii Glabriones ; mais les inscriptions de cette famille ont été retrouvées dans l'hypogée à côté, qui a certainement appartenu à ces nobles patriciens. On avait dit aussi que, dans le tombeau du fond de cette chapelle, avait été enseveli le consul Acilius Glabrion, martyr aux temps de Domitien, l'an 95 de notre ère. Mais ce n'est qu'une supposition ; car aucun document n'indique la tombe de ce célèbre personnage, et nous savons seulement que dans l'hypogée, autour de sa chapelle, furent ensevelis les Acilii chrétiens de sa descendance.

Un autre fait, en outre, auquel on n'avait pas fait attention jusqu'ici, nous empêche absolument de reconnaître dans ce *cubiculum* le lieu de sépulture du consul martyr du Ier siècle. La chapelle dont il est question n'était, à l'origine, qu'un réservoir d'eau, ajouté en dernier lieu à l'hypogée des Acilii. Même si le consul martyr fut enseveli au cimetière de Priscille, ce qui, du reste, n'est pas une chose sûre (parce que nous savons seulement qu'il est mort en exil), comme il aurait été le premier ou un des premiers à avoir place dans l'hypogée chrétien de sa famille, il aurait dû être enseveli dans la partie primitive de l'hypogée même, et n'aurait pas pu, par conséquent, avoir comme lieu de sépulture la pièce dont j'entretiens mes lecteurs, car cette pièce fut ajoutée en dernier lieu. Et comme, dans ce *cubiculum*, il y avait un tombeau illustre, tout orné de marbres sculptés, nous devons y reconnaître la chambre sépulcrale d'un personnage des plus importants, et tout concourt à prouver qu'il faut y voir le tombeau du pape Marcellin. Or il y a, dans la vie de Marcellin, une circonstance spéciale qui favorise cette hypothèse.

Marcellin fut enseveli à Priscille, après la confiscation du cimetière de Calixte, parce que le cimetière de la voie Salaria avait été sauvé par la protection de ses nobles et puissants propriétaires, les Acilii Glabriones. Il est tout naturel que ce premier pape enseveli à Priscille ait été déposé dans l'hypogée même de la noble famille des propriétaires du lieu, de la même façon que les papes du IIIe siècle furent ensevelis dans

l'*area* sépulcrale des Caecilii, qui étaient les propriétaires de ces catacombes de la voie Appienne, qu'on appela ensuite de Calixte.

Je terminerai mon article en indiquant la conclusion à laquelle on peut arriver après ces nouvelles études sur le célèbre cimetière de la voie Salaria.

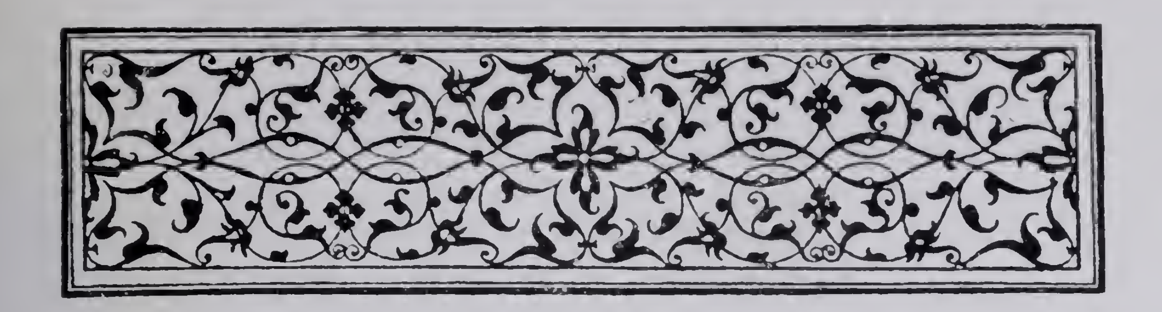
Nous sommes sûrs maintenant que le cimetière de Priscille était vraiment le plus ancien cimetière chrétien de Rome, et même le plus vénéré. Nous pouvons dire aussi que, du moins à l'époque de la paix et du triomphe du christianisme, on rattachait à ce cimetière le souvenir de ce grand fait historique, qui a été la venue de l'apôtre saint Pierre à Rome. Le ministère par lui exercé, et la fondation de l'église romaine, auraient eu lieu dans une grande propriété de campagne d'une des plus nobles familles patriciennes de l'ancienne Rome, dont saint Pierre lui-même aurait été l'hôte pendant sa première visite à la capitale de l'empire.

On peut dire aussi que tous ces grands souvenirs étaient liés, dans le cimetière de la voie Salaria, à un baptistère, peut-être même à deux, et à un nymphaeum dans une région creusée au milieu d'infiltrations d'eau, et, enfin, à une grande basilique double, bâtie au milieu des terres de la grande famille des Acilii Glabriones, basilique qui fut le sanctuaire principal du lieu, et dans laquelle, et à côté de laquelle, on ensevelit plusieurs papes et plusieurs martyrs.

Cette précieuse basilique a été restaurée et décorée tout dernièrement par les soins de la commission d'archéologie sacrée, qui en fit la dédicace solennelle le 31 du mois de décembre (fête de saint Sylvestre) de l'an 1907. Ce jour-là, en présence d'une population énorme, et avec l'assistance de deux cardinaux (Respighi et Merry del Val), qui représentaient le Saint-Père, on fit l'inauguration du monument, et on y célébra la liturgie solennelle, après onze siècles d'abandon et d'oubli.

Horace Marucchi.





LE MUSÉE DES THERMES DE DIOCLÉTIEN

A ROME



E n'a pas été l'un des moindres miracles qui ont accompagné l'éclosion, dans la vieille Rome, d'une grande ville moderne, capitale d'un nouveau royaume, que la naissance, l'accroissement et l'achèvement du plus beau musée d'antiques qui soit au monde. Mais à Rome, il n'y a pas de perfection qui ne participe au passé : ce musée ne pouvait naître et s'épanouir que dans des ruines. Et ce sont, en effet, d'énormes ruines romaines, où jadis Michel-Ange est venu mettre son empreinte, qui servent de demeure à tous les dieux que nous adorons ici.

L'histoire des Thermes de Dioclétien mériterait à elle seule une longue étude. Je ne veux ici que peindre brièvement, pour ceux qui les ignorent, et rappeler à ceux qui les ont vus, quelques-uns des plus rares chefs-d'œuvre que le musée abrite. Il suffira donc de rappeler en deux mots les destinées de ces Thermes. Ces grandes ruines de briques, où Michel-Ange a construit une église, — cette froide et superbe Sainte-Marie-des-Anges dont le vaisseau semble colossal, — où il a fait tenir en outre le plus vaste cloître de Rome (auquel s'en est ajouté un autre plus étroit mais charmant), et où se logent encore de bizarres entrepôts de futailles, de charbons et de faïences, ne sont qu'une partie des énormes Thermes construits à cette place, au début du IVe siècle, par Dioclétien. Ils dépassaient de beaucoup en étendue ceux de Caracalla, dont les débris cependant nous étonnent. L'enceinte des Thermes de Dioclétien embrassait toute la place des Thermes, la moitié du ministère des finances et la moitié de la place de la Gare, — et la coupole

de la petite église San Bernardo, sur la place du même nom, n'est qu'un débris de cette construction extraordinaire.

C'est dans les dernières années de sa vie, vers 1560, que Michel-Ange transforma la partie centrale de ces ruines (repaire de brigands au Moyen-Age), en une splendide Chartreuse. A vrai dire, rien n'est plus difficile à préciser que la part qui lui revient dans cette entreprise, car il était à cette époque chargé d'années et accablé de travaux, et, frappé d'une attaque en 1561, il ne fut plus dès lors que l'ombre de lui-même. Mais il dut nécessairement donner, puisqu'il était l'architecte de la papauté, un ensemble de dessins pour cette grande œuvre, et telle était la vénération qui l'entourait alors, que ces dessins furent certainement suivis : il n'est pas indifférent de savoir avec certitude, lorsqu'on pénètre dans le large cloître où des dieux grecs et latins ont remplacé les chartreux, que les nobles et tranquilles perspectives de ces arcades ont été rêvées par le génie orageux de Michel-Ange.

I

Ce cloître pacifique n'est pas une prison : il s'ouvre sur le ciel latin et, entre ses quatre longues galeries régulières, fleurit un beau jardin composé. Ancien asile de moines, il porte naturellement à la contemplation. Rien n'y est magnifique et charmant comme l'accueil d'une chaude journée du printemps romain. Dès le seuil, le regard est attiré par le jardin : au centre, une fontaine de marbre y mire l'azur, et quatre énormes cyprès, qu'on disait plantés par Michel-Ange et qu'enlaçaient doucement des rosiers aux fleurs rouges, entouraient et ombragaient, il y a peu d'années, le bassin d'eau dormante ; des quatre géants, il n'en reste plus qu'un, tout tailladé par la foudre, tout crevassé par les siècles. Mais il est encore tentant d'aller s'asseoir à son ombre, sur un chapiteau brisé, pour regarder tour à tour les sept bêtes monstrueuses de marbre blanc (déterrées jadis au pourtour du forum de Trajan), qui veillent maintenant sur ce lieu sacré, et les tendres buissons de spirées, aux flexibles fleurs blanches, qui saturent l'air de parfums.

On voit alors que ce jardin n'est qu'un réseau de marbres brisés, de petites pelouses, et de buissons fleuris. De jeunes fleurs y enlacent des fragments antiques. Des pétunias de pourpre y tapissent le fond de vieux sarcophages. On sent que ces parterres sont entretenus avec amour par une main pieuse, qui sait d'ailleurs à merveille laisser la nature achever l'œuvre humaine. Les marbres mutilés semblent avoir encore, dans cet enclos, une vie lente et douce : ils se chauffent au soleil qui les pénètre ; ils prêtent docilement leur appui aux pampres du jardinier ; la pluie leur donne un air triste et la lumière les réjouit. Lorsqu'on chemine au

milieu d'eux, reposé par la blanche harmonie des portiques du cloître, et que l'on regarde au-dessus du toit de tuiles les énormes murs de briques des Thermes, couronnés par la croix de Sainte-Marie-des-Anges, l'on a si nette la sensation de l'un de ces accords de la symphonie romaine, où la ruine païenne, l'église catholique, l'architecture de la Renaissance et la nature se combinent sans dissonance, que l'esprit est naturellement préparé à mieux goûter et aimer les chefs-d'œuvre qui dorment entre ces murs.

Que l'on commence alors à cheminer sous les portiques : de beaux fragments y sont alignés, colonnes où des pampres hantés d'oiseaux sont sculptés avec raffinement, bas-reliefs où des Victoires en plein vol et ivres d'espace, semble-t-il, sont venues se figer pour l'éternité, nobles restes de l'*Ara Pacis,* dieux grecs, prêtresses romaines, débris d'inscriptions, sarcophages vides. Ce ne sont pas là les plus rares trésors du musée, mais tous, le long de ces murs tranquilles, ont un sens et nous parlent. Plus vivants que les froides idoles réparées du musée du Vatican, ils nous inclinent à croire, un moment du moins, aux dieux révolus.

Alors, avant d'entrer dans les salles de la collection Ludovisi, ou de monter dans celles du premier étage, il vaudra mieux visiter les calmes cellules des moines qui donnent sur le cloître. Dès qu'on a monté les quelques marches qui y accèdent, on possède le recueillement nécessaire pour jouir d'un chef-d'œuvre : chacune de ces cellules n'en contient que très peu, mais l'attention s'y concentre naturellement sur ces reliques; et le jardin minuscule, qui attient à ces chambrettes, et sur lequel donne une arcade, offre aux yeux de fraîches fleurs dont la beauté simple ne diminue point le plaisir que dispensent les bustes de marbre, les statues, les autels parés de guirlandes.

Cette première visite du cloître peut n'être qu'un nonchalant plaisir. Mais il donne la ferveur nécessaire pour qu'on cherche avec méthode, dans le reste du musée, les plus belles œuvres qu'il contient, en commençant par les plus archaïques pour finir par celles de la décadence impériale. C'est cet ordre chronologique que je propose au lecteur, dans l'évocation des plus glorieux monuments de cette collection extraordinaire : l'ordre ne diminue pas la jouissance du dilettantisme; il la dirige, et, en l'empêchant de se disperser, il l'aide à croître en intensité et en profondeur.

II

Rome contient peu d'œuvres de l'art grec archaïque. Au rez-de-chaussée des Thermes, une vieille et curieuse tête égyptienne, en basalte

noir, est le seul fragment important qui soit antérieur au ve siècle. C'est que toutes les sculptures de ces galeries proviennent de Rome ou du Latium : ce sont donc, ou des œuvres de l'époque impériale, ou des œuvres plus anciennes, rapportées de Grèce par les Romains, qui, pour peupler leurs palais, leurs jardins ou leurs places, choisissaient des statues d'un style gracieux et facilement accessible à la foule, de préférence à ces graves idoles archaïques, d'un aspect sévère, que du reste la crainte du sacrilège préservait habituellement du pillage.

Les deux seules œuvres importantes qui soient, ici, fort teintées d'archaïsme, appartiennent, l'une et l'autre, à la collection Ludovisi. La première, qui doit dater des environs de l'an 500, est un grand buste d'Aphrodite, dont le visage très individualisé, au sourire jeune, mais un peu sec, est tout empreint de vie, malgré la rigidité du style : son front est entouré par les frisures minutieuses du bord de la chevelure que serre un diadème d'étoffe sous lequel le reste des cheveux s'échappent, très lisses et très simplement peignés, pour retomber, le long de la nuque et jusqu'aux épaules. Cette tête, largement traitée, mais que ses lèvres épaisses, serrées par un pli volontaire, font si vive et si personnelle, pourrait bien provenir du sud de l'Italie : le style des vieilles monnaies de Cumes ou de Tarente n'est pas fort éloigné du style sobre et vivant de cette Aphrodite d'origine inconnue.

La seconde œuvre du musée qui soit antérieure au temps de Phidias jouit d'une grande célébrité : c'est ce fameux trône de marbre où la naissance d'Aphrodite est sculptée entre deux figurations contradictoires de la même déesse, l'Aphrodite domestique et l'Aphrodite des carrefours. Tout le monde connaît ce bas-relief si savamment modelé, où l'on voit deux femmes en longues tuniques, et qui sont les Heures, retirer de l'onde amère et vêtir pudiquement la déesse qui naît à la vie terrestre, mais dont les formes larges, souples, et amoureusement ciselées, sont déjà celles d'une femme. Les deux têtes des Heures sont brisées, mais leurs mains charmantes et douces sont à elles seules d'une beauté exquise. Toutes les draperies sont détaillées avec une délicatesse et une vérité incomparables. Quant au visage de la déesse, qui, avec sa chevelure, est de toute l'œuvre la partie la plus archaïque, il est d'un sentiment subtil et d'une grâce singulière : ce pur profil est tourné vers le visage absent de l'une des Heures; il ne sourit pas; aucun pli ne le contracte : et, cependant, le sculpteur a su, sous ce calme, nous faire deviner comme une inquiétude et une tristesse de naître. Rien n'est plus différent, comme composition, de la fameuse *Naissance de Vénus* de Botticelli : mais, comme sentiment, les deux œuvres sont peut-être, à la réflexion, moins éloignées l'une de l'autre qu'il ne semble.

Les deux reliefs sculptés sur les côtés du large trône, ces deux



NAISSANCE D'APHRODITE, DOSSIER D'UN TRONE DE MARBRE.

Art grec. Milieu du ve siècle avant Jésus-Christ.

femmes assises, l'une si chastement voilée, l'autre si insoucieusement nue, et qui symbolisent les deux Aphrodites, dont Socrate trace le parallèle dans le *Banquet* de Platon, l'Aphrodite céleste et l'Aphrodite populaire, sont familières à tout le monde. L'une, la *Pandémos*, dessinée avec quelque incorrection, mais modelée par un si caressant ciseau, est une petite courtisane jeune, fraîche et distraite, qui s'amuse avec une conviction puérile à tirer quelques sons d'une double flûte qu'elle jettera dans un instant. L'autre est la belle gardienne du foyer domestique : étroitement voilée, la physionomie grave sans sévérité, elle pose un grain d'encens dans une cassolette, d'un geste simple qui exprime pourtant un recueillement sincère et religieux. Je ne sais rien de plus concis comme art, et, cependant, je ne sais rien de plus expressif. Plus encore que la perfection sobre des draperies et que la pureté du profil, le sentiment qui se cache dans ce bas-relief touche dès le premier coup d'œil. C'est vers le milieu du ve siècle, sans doute, que naquit ce chef-d'œuvre. Au siècle suivant, une telle pensée n'aurait pas pu éclore : l'Aphrodite céleste quitta trop vite la religion grecque. Elle s'enfuit d'un monde où régnait seule sa rivale populaire, à qui Praxitèle allait prêter, du reste, la plus noble et la plus voluptueuse nudité.

III

De la période où l'art grec atteignit à la plus libre perfection (et qui ne finit qu'avec l'époque où la diffusion de l'alexandrinisme en banalisa le caractère), le musée des Thermes de Dioclétien possède de remarquables chefs-d'œuvre. Il serait vain d'en vouloir dater rigoureusement la chronologie, car la multiplicité des répétitions d'un même type, pendant des siècles, rend bien malaisée la distinction entre les originaux et les reproductions consciencieuses ou savantes qui en furent faites jusqu'au siècle des Antonins.

En voici des exemples typiques : le musée des Thermes s'est enrichi, il y a deux ans, d'un magnifique Discobole qui paraît plus voisin du Discobole de Myron que le marbre célèbre du Vatican ou que celui des princes Massimi. De cet art, dépouillé de sensibilité, mais si imprégné de vie physique, et qui pénètre même jusqu'à cette vie concentrée de l'esprit, tendu vers un seul but, il n'y a peut-être pas, à l'heure actuelle, de plus parfait exemple. Et, cependant, ce chef-d'œuvre n'est évidemment qu'une copie, et, quant à la date de cette copie extrêmement consciencieuse, il est absolument impossible de la fixer avec certitude, et même avec approximation.

Dans une salle voisine de la cellule qui emprisonne le Discobole,



APHRODITE PANDÉMOS OU JEUNE COURTISANE JOUANT DE LA DOUBLE FLUTE

RELIEF D'UN TRONE DE MARBRE.

(Art grec. Milieu du Ve siècle avant Jésus-Christ.)

se dresse une admirable statue mutilée, un Apollon nu, aux belles boucles frisées, et qui fut trouvé dans le limon du Tibre. Ce dieu, caché pendant tant de siècles dans les profondeurs des eaux, et qui est resté si jeune, si souriant et si sûr de sa divinité, ressemble comme un frère au célèbre Apollon citharïste du musée de Naples, bronze fameux trouvé à Pompéi. Le Louvre possède une réplique du même type. Mais le marbre du Tibre en est à la fois la plus grande et la plus parfaite. Certains archéologues conjecturent que ce sont là des reproductions de l'Apollon d'Hégias; d'autres rajeunissent ce dieu, tout riant de grâce, et, cependant, robuste et musclé, jusqu'à le faire dater du dernier quart du ve siècle. Mais que le modèle soit né avant ou après le fronton du Parthénon, l'œuvre du musée des Thermes fut nécessairement sculptée pour un Romain des derniers temps de la République ou des époques les plus florissantes de l'Empire. Ce n'est donc là que le reflet d'un chef-d'œuvre, mais si vivant, si pur, si éblouissant, que nous pouvons lui vouer le même culte qu'au vieux chef-d'œuvre disparu.

En face de cet Apollon aux longues tresses pendantes, une autre divinité, plus cruellement mutilée encore, puisqu'elle nous apparaît sans tête et sans bras, attire et retient pourtant de plus fervents fidèles. C'est un corps de femme debout, la jambe gauche insensiblement relevée, tout entier vêtu d'une longue et molle tunique qui en suit toutes les courbes et dont la manche gauche a doucement glissé le long du bras, juste assez pour laisser nus l'épaule et le sein. Mais dans ce corps voilé, que nous devinons parfaitement pur et parfaitement beau, nous reconnaissons Aphrodite. Elle fut trouvée sur le Palatin, dans les ruines du palais des Césars. Cette place privilégiée permet de supposer que la statue est un original. L'art le plus souple, le plus subtil, le plus noblement humain du ve siècle y éclate dans sa plénitude. L'œuvre est sans doute un peu postérieure à Phidias, car elle est déjà d'une gravité moins hautaine que les déesses du Parthénon. Mais par la science extraordinaire de la draperie, dont chaque pli a ici un sens et une grâce particulière, elle tient à la fois des Saisons de Phidias et des Victoires si vives, si passionnées du temple de la Victoire Aptère. Dans un tel art, si achevé et si net, semble-t-il, entre une grande part de mystère : car rien n'est plus expressif qu'une telle statue, et pourtant elle n'a ni visage, ni geste, ni mouvement; seul un rythme noble déplace un peu la ligne du corps et les plis de sa robe : comment, avec si peu de moyens, le statuaire nous révèle-t-il tant de beauté et tant de sensitive pensée. A cette question, il n'y a pas de réponse. L'art, lorsqu'il touche à la perfection, est au seuil de l'inexplicable.

Une belle tête de femme, de la même époque, est empreinte du même idéal, qui se modifie si sensiblement dans les nombreuses œuvres



JEUNE GRECQUE, BUSTE FUNÉRAIRE.

Art grec du IVe siècle avant Jésus-Christ.

du IVe siècle (originaux ou copies) conservées ici. Cet idéal se modifie, non parce que les sculpteurs sont moins préoccupés du sens religieux de leurs statues, mais parce qu'ils l'indiquent, parce qu'ils l'accentuent avec une plus visible attention : ils deviennent analystes plus qu'intuitifs. Voyez au fond de sa galerie la tête colossale de la Héra Ludovisi, qui, de loin, nous regarde de ses yeux nus, si curieusement pensifs : n'est-elle pas l'une des déesses les plus impressionnantes de l'art antique ? N'est-elle pas aussi imprégnée de sens religieux que beaucoup des plus graves madones chrétiennes ? Mais nous comprenons pourquoi : dans la ligne du front, dans l'ovale du visage, dans le relief de l'arcade sourcilière et dans le pli des lèvres, nous saisissons la volonté d'expression du statuaire. Cet art est encore très grand : seul l'art qui a créé avec un instinct si mystérieusement infaillible la beauté de l'Aphrodite du Palatin nous émeut davantage.

Je dirai la même chose de la tête triste et pensive d'Asclépios Sauveur, trouvée aux Thermes de Caracalla. Un joli torse de satyre, dans l'une des maisonnettes du cloître, et une tête de l'Aphrodite de Cnide, placée à côté de l'Apollon du Tibre et trouvée dans le même limon, nous rappellent l'art plus humain de Praxitèle. A l'école de Scopas, on rattache une belle tête de jeune homme et l'Arès Ludovisi, immobile dans une attitude harmonieuse et calculée, la tête douce et pensive : mais le copiste assez tardif qui a ici copié Scopas a édulcoré son modèle.

L'œuvre la plus originale du IVe siècle qui soit ici est ce divin portrait brisé d'une jeune fille grecque, toute enveloppée dans un voile et qui se cache dans la plus pauvre cellule de l'une des maisonnettes du cloître. Quoiqu'une sérénité idéale soit répandue sur ses traits, ce profil délicat, ce nez fin, long, pointu, ces lèvres minces, ces joues déjà amaigries, sont trop individualisés pour que nous voyions une déesse dans ce marbre. C'est là sans doute un portrait destiné à une tombe, et le voile qui entoure le visage est un voile funéraire. Mais comme l'âme est présente en cette effigie d'une morte et dans ces yeux sans iris que la blancheur extraordinaire du marbre rend plus étranges encore ! Cette inconnue, dont l'image attire tant de pieux amis dans cette humble cellule de chartreux, qu'elle habite seule maintenant, semble rêver à ces idées sur l'immortalité, à ces belles espérances auxquelles Platon donnait dans le même temps une forme touchante et parfaite. Comment ce buste vint-il s'ensevelir dans les décombres de Rome ? Un Romain à l'âme inquiète, comme il y en avait tant au siècle de Marc-Aurèle, remarqua-t-il dans quelque cité grecque cette éternelle songeuse et l'emporta-t-il pour lui demander le secret de sa sérénité ? C'est grâce à lui que ce visage encore enfantin et déjà grave a survécu à l'écroulement de plusieurs empires et

qu'il perpétue, au bord d'un jardin fleuri, un beau souvenir qui n'a pas de nom.

Est-ce à la même époque, comme le veulent plusieurs archéologues, qu'il faut attribuer une autre œuvre, admirable, elle aussi, mais qui fait avec cette tête funéraire un contraste absolu, l'Éphèbe agenouillé trouvé à Subiaco, dans la villa de Néron ? De cette molle statue, ce qui manque, c'est la tête et les avant-bras; elle est entièrement nue; le marbre en est du plus beau blond, comme s'il avait bu le soleil de Grèce, — aussi blond que le marbre du buste funéraire est blanc; enfin, si le buste est pénétré de pensée, la statue de Subiaco ne prétend qu'à une harmonieuse beauté physique : aucun sentiment ne s'y révèle. C'est pourquoi je ne consens pas à voir en ce fragment une figure de Niobide; les membres sont aussi trop mollement souples pour qu'on y reconnaisse un coureur touchant au but; je me rallierais volontiers à l'ingénieuse hypothèse de M. de Ridder, qui y devine un joueur de balle : en fait, on ne saurait découvrir autre chose en ce torse onduleux, et de la plus délicate souplesse, que la perfection de la grâce corporelle dans un éphèbe de quinze ans. Cet art charmant, mais très matériel, peut fort bien, du reste, s'être épanoui au même siècle que l'art plus platonicien qui a produit la tête voilée que je décrivais tout à l'heure : au temps d'Alexandre le Grand, l'hellénisme s'est déjà divisé en deux fleuves qui ne se rencontreront plus.



DISCOBOLE DE MYRON.
Statue grecque trouvée à Castel-Porziano (Latium).

L'art du IIIe siècle le prouve aussi bien. Le *Galate* de la collection Ludovisi appartient à l'école de Pergame, célèbre pour sa recherche du mouvement dramatique. Dans la tête de soldat perse, qui n'est qu'un fragment d'une œuvre de la même école, la recherche du pathétique est aussi sensible. Dans la célèbre tête d'*Erynnie endormie*, si belle parmi ses cheveux épars, ne sent-on pas, malgré le calme du sommeil et la régularité du profil, de la vie ardente et de la passion ? Pourtant ce même siècle a vu fondre ce bronze colossal qui figure un roi grec, nu et diadémé, debout dans une attitude un peu théâtrale sans doute, mais

immobile, où le souvenir de l'art de Lysippe est sensible. Du même siècle encore date ce bronze campanien, qui figure Bacchus, couronné de lierre, la main levée pour s'appuyer sur son thyrse, les yeux bizarrement imbriqués d'argent, l'attitude molle, œuvre un peu sèche et qui, certes, est dénuée de tout caractère dramatique. Enfin, voici une troisième antithèse, — un art, non plus pathétique, et encore moins de simple parade décorative, mais lourdement, brutalement et robustement réaliste: ce bronze, plus grand que nature, trouvé au pied du palais Colonna, et connu sous le nom de *Pugiliste au repos*. Comment l'art grec, peu de temps après qu'il rêvait l'*Erynnie endormie*, s'est-t-il plu à éterniser cette figure de brute, au nez écrasé, au regard insolent et stupide, au corps énorme, tout couturé de cicatrices, puissant, étrangement vivant, mais sans âme ? Ce réalisme vient sans doute de l'Asie, qui, conquise à l'hellénisme par Alexandre, conquit peu à peu l'âme grecque à ses bas plaisirs, en même temps qu'à ses maladives et profondes inquiétudes.

IV

L'art romain obéit plus docilement à l'influence de l'atticisme que l'art grec d'Asie. D'ailleurs, c'est un art d'immigration : les artistes qui travaillent à Rome y viennent de Grèce. Le groupe de la collection Ludovisi, célèbre sous le nom d'*Oreste et Électre*, œuvre de l'école de Pasitélès, et qu'une inscription attribue à Ménélas, élève de Stéphanos, vaut par une gravité et une pureté qui l'ont, il est vrai, refroidi. La Minerve du Panthéon, placée dans la même galerie, est une bonne copie romaine de l'Athéna Parthénos de Phidias, mais nous sentons au premier coup-d'œil que ce classicisme n'est pas spontané. De même, le *Bacchus à la pardalide*, ce marbre d'une blancheur si parfaite, et d'un travail si prodigieusement habile, n'a que le mérite d'une virtuosité sans défaut et d'un goût distingué, mais dans cette agréable statue, sculptée sans doute au temps d'Hadrien, que reste-t-il de la poésie dionysiaque ?

La *Junon du Palatin* et la *Grande Vestale*, que l'on date, l'une du milieu du second siècle, l'autre du début du IIIe siècle, respirent certainement un sentiment religieux très sincère : seulement, il ne s'y ajoute point cette teinte de mystère qui rayonne sur l'art de Phidias, ou même sur l'*Erynnie endormie*.

Aussi, dans ce musée, composé surtout d'œuvres trouvées à Rome, et partant si riche en art proprement romain, les bustes m'attirent plus que les pastiches adroits d'œuvres classiques. Ces bustes semblent sou-

vent, tant ils vivent, des portraits d'après nature : tels un *Tibère,* de bronze doré, d'une facture extrêmement serrée et d'une expression très intellectuelle, très subtile: — un *Néron,* au front bombé, aux yeux enfoncés, et à qui nous voyons « cet air méchant et bête à la fois de gros poupard niais, béat, bouffi de vanité », que Renan a peint en traits si vifs; — un *Vespasien,* remarquable de précision forte: — une charmante *Sabine,* dont le marbre est encore tout colorié, œuvre d'une distinction souveraine, à la fois noble, souriante et jolie; — un bon *Antinoüs*: — et enfin, ce buste de petite fille, assez hypothétiquement appelé *Minatia Polla,* qui fut trouvé dans le jardin de la Farnésine, et qui, avec sa coiffure soigneusement nouée de rubans, et son expression ingénue et douce, a je ne sais quoi de si moderne.



LA JUNON DU PALATIN.

La sculpture décorative est la partie la plus originale de l'art romain. Les Romains y développèrent beaucoup les thèmes de l'art ionien. Ils aimèrent dans la décoration une luxuriance qui convenait à leur prodigalité architecturale, et si aucun livre n'est plus instructif à cet égard que les beaux albums où M. Pierre Gusman a groupé les modèles les plus typiques de l'art décoratif romain, aucun musée n'est plus riche de ces modèles que le Musée des Thermes de Dioclétien. Je ne puis que citer en passant les bronzes qui ornèrent des barques du lac de Némi, — masque de Gorgone, mufle de lion, tête de loup aboyant, — les splendides fragments de l'*Ara Pacis*, où des cygnes se posent parmi des acanthes, ou ce charmant vase de marbre aux flancs duquel un vol de cigognes est sculpté. Mais je dois dire au moins quelques mots des stucs, soigneusement reconstitués, qui proviennent de la villa romaine découverte dans le sous-sol du jardin de la Farné-

sine. N'est-il pas suggestif de penser que cette ornementation charmante, qui propose de voluptueux sujets de rêverie distraite, fut retrouvée aux pieds du palais construit par Baltassare Peruzzi, pour y abriter l'inquiète Psyché de Raphaël? Dans tous ces caissons blancs qui décoraient les courbes d'une voûte, se joue la plus riante fantaisie : des Victoires au corps élancé, les ailes encore battantes, se posent avec une légèreté d'oiseau et s'amusent à jouer avec des armes; plus loin, dans un paysage pompéien, irréel comme ceux des paravents japonais, une jolie colonnade encercle un arbre sacré devant lequel de gracieuses dévotes brûlent de l'encens; un palmier se dresse au-dessus de la cour d'une étroite maison : un pont, fragile comme un jouet, traverse un ruisselet que tous ces sveltes personnages sauteraient à pieds joints. Tout le petit monde, humain ou divin, assemblé là, semble uniquement occupé à cueillir un plaisir facile. Seule une figure apparaît pensive, presque mélancolique, et c'est l'Espérance, une fleur à la main. En face d'elle, une déesse de l'Abondance porte en riant des épis et une fleur d'automne. Mais l'œil distingue tout de suite, entre toutes ces apparitions aimables, la jeune Espérance qui regarde au loin, et sa songerie intrigue plus à elle seule que toutes les scènes insouciantes groupées autour d'elle, sur ces voûtes.



PUGILISTE AU REPOS.
Bronze grec hellenistique trouvé à Rome (Theatro Nazionale).

Dans les mêmes fouilles furent découvertes des peintures admirablement conservées, qui complétaient la décoration de la même villa. Elles constituent aujourd'hui l'un des principaux attraits de ce musée. Il n'y a pas d'ensemble de peinture antique plus important, plus varié, ni mieux préservé des injures du temps. C'est bien là une œuvre

romaine, puisqu'elle fut peinte sur les murs d'une maison de Rome. Mais l'inspiration de l'art alexandrin, tour à tour ironique, luxuriant et érudit, est visible sur ces panneaux : au centre de deux d'entre eux sont figurés en trompe-l'œil, parmi des motifs d'architecture, des tableaux attiques à fonds ivoirins, où le dessin pur, concis et expressif s'apparente à celui des plus jolis vases athéniens à fond blanc (coupes ou lécythes) du plein ve siècle ; ce sont du reste des scènes de toilette qui cherchent à paraître galantes. A côté de ces reconstitutions de vieux tableaux, reconstitutions plus ou moins fidèles, mais si curieuses, des guirlandes de feuillages, de fleurs et de fruits sont peintes avec talent sur un enduit d'un beau rouge. L'une des parties les plus précieuses de ces décorations murales est cette frise, longue et étroite, où une succession de croquis comiques de la vie quotidienne sont peints en quelques coups de pinceau avec tant d'humour et tant de vérité. On y trouve la satire de la vie amoureuse à côté de la satire de la vie judiciaire, et la verve du peintre y a plus de gaîté que de retenue. Ajoutez à ces qualités d'observation, de composition et d'entrain, une science très sûre du dessin rapide et juste, et un coloris qui, malgré les injures du temps, reste savoureux. Imaginez aussi le charme un peu incertain, l'accent énigmatique que prennent parfois quelques-unes de ces frivoles figures, parce qu'elles s'effacent lentement et se confondent à demi dans la teinte uniformément sombre des fonds ; — et vous jugerez quel plaisir complexe nous donnent ces fragments de ce qui fut une villa de plaisir, exhumés, après dix-neuf siècles, du jardin qui entoure le léger palais, où Raphaël



BUSTE DE DAME ROMAINE.

(I[er] siècle après Jésus-Christ.)

et le Sodoma ont à leur tour embelli des murailles déjà lézardées par le temps.

L'ordre chronologique des écoles d'art représentées ici devrait nous amener à parler des sculptures de la basse époque romaine qui ornent le cloître du musée des Thermes et la galerie Buoncompagni-Ludovisi : les beaux sarcophages du IIIe siècle n'y manquent pas, et chacun d'eux vaut qu'on s'y attarde. Il s'y ajoute aussi une curieuse collection de bijoux, de reliefs, de monnaies et d'armes de l'époque lombarde, trouvés dans le cimetière de Castel Trossino (dans l'ancien Picenum, près d'Ascoli), contemporain de Rotharis : la comparaison de cette orfèvrerie barbare avec les délicats chefs-d'œuvre qui les entourent ne laisse pas que d'être instructive. Mais saurions-nous nous attarder à ces curiosités archéologiques, après l'évocation trop brève des dieux hellènes dont la présence a rendu une vie nouvelle à ces ruines ? La *Naissance d'Aphrodite* ou l'*Aphrodite du Palatin*, la *Héra Ludovisi* ou le *Joueur de balle de Subiaco*, l'*Érynnie endormie* ou même le *Pugiliste au repos* disposent l'esprit à la contemplation plus qu'à l'analyse archéologique : et d'ailleurs, le lieu où dorment ces dieux ou ces athlètes ne semble-t-il pas composé à souhait pour entretenir une certaine exaltation poétique ?

Dioclétien, qui construisit ces Thermes, fut le moins hellène des empereurs. Son rêve administratif, appuyé sur une immense gendarmerie barbare, annonce la fin d'un monde où la cité fut le centre de tout, et l'art le symbole de tout l'idéal civique. Mais par un de ces fréquents retours de l'histoire, la construction impériale la plus étrangère à l'esthétique est devenue la plus belle des ruines; l'œuvre du plus matérialiste des empereurs s'est changée en l'un des asiles les plus recueillis et les plus évocateurs où survive la poésie de l'art grec.

Telle est même la force de cette harmonie, que le passant le plus distrait la perçoit. Tous les visiteurs sont séduits par les idoles mutilées, mais vivantes, qui habitent cette ruine, et tous, lorsqu'ils sortent, retournent instinctivement regarder le cloître de Michel-Ange, si tranquille et si fleuri. Leur dernier coup d'œil va au vieux cyprès menacé qui survit encore, auprès de la fontaine de marbre, et autour duquel, du printemps à l'automne, fleurissent des roses rouges. Ce cyprès n'est pas ici l'arbre funéraire planté en l'honneur de la mort des dieux, car c'est lui qui meurt, après quatre siècles, et lorqu'on a parcouru avec ferveur les salles où sont assemblées tant d'images divines, on ne pleure pas la fin de l'idéal hellène : on sait que les dieux sont toujours vivants.

JEAN DE FOVILLE.

CARNET DE L'AMATEUR

Munich, par J. Chantavoine (coll. des *Villes d'art célèbres*). Paris, Laurens, 1908.

Munich est la ville d'Allemagne où l'on a le plus continuement et le plus ardemment aimé l'art : ce qui ne veut pas dire que ce soit le plus pur joyau d'art de l'Allemagne. En effet, les Munichois ont eu un tel culte pour les chefs-d'œuvre, qu'ils ont encombré leur ville de copies textuelles de monuments célèbres, — Propylées d'Athènes, Loggia dei Lanzi, etc., etc., — en sorte que cette cité vivante a parfois de faux airs d'Exposition universelle. Mais, en dépit des fautes de goût qui nous y déconcertent, Munich reste une ville extrêmement séduisante par ses contrastes, sa vitalité intellectuelle, ses admirables musées et ses riants jardins. La bonhomie de la population et la curiosité intellectuelle de l'élite qui y vit, ajoutent encore, pour qui y séjourne, au charme extérieur de la ville. En sorte qu'il n'y a guère un autre centre, en pays allemand, qui attire davantage l'artiste, l'intellectuel ou le dilettante.

Aussi le public accueillera-t-il avec un vif intérêt la monographie excellente que M. Jean Chantavoine, l'érudit commentateur de Beethoven, vient de consacrer à Munich, dans la collection des *Villes d'art célèbres*. Non seulement l'auteur résume et explique toutes les richesses d'art qui se sont superposées à Munich, depuis ses origines un peu rudes, au XIIIe siècle, jusqu'à ses derniers embellissements trop voulus, sous le règne de ses rois raffinés et inquiets. Mais encore, en des pages aimables et fines, il nous fait comprendre le charme diffus de cette ville, où le pas é et le présent paraissent se contredire et se fondent cependant d'une façon harmonieuse. Il est précieux d'avoir, en visitant une ville si diverse, un guide aussi averti, aussi consciencieux et d'un goût aussi sûr que M. Jean Chantavoine : mais il est agréable en même temps de trouver dans cet historien soucieux d'exactitude un écrivain pur et précis. — J. F.

Accroissement des musées. — Les galeries historiques de Versailles auront, sous peu, le portrait au pastel de Ducreux par lui-même, qui figura à l'Exposition des Cent Pastels, cette œuvre ayant été mise à la disposition de l'État par les héritiers de M. Mühlbacher.

Le musée Carnavalet reçoit également, par testament, la maquette originale que Girardon avait exécutée pour le monument de Louis XIV, qui décora pour un temps le centre de la place Vendôme.

La Bibliothèque Nationale a reçu un don précieux de M. Henri Duval, une gravure unique de Callot, *le Saint François d'Assise à la double croix de Lorraine*.

La National Gallery de Londres a acheté un joli petit tableau représentant la Malibran à l'âge de 18 ans environ; cette toile est attribuée à Ingres.

La galerie de peinture de Cassel vient de s'enrichir de deux tableaux, *Paysage avec des soldats* de Jean Wouvermann, et des *Dunes* de Jacob van Ruisdaël.

Le musée des Beaux-Arts de Budapest a acquis récemment un tableau, jusqu'ici inconnu, de Velazquez, représentant un vieux paysan auquel une jeune fille verse à boire. Cette peinture appartient à la série des *bodegones* peints à Séville.

L'Antiquarium de Munich a acheté un superbe vase en bronze de style ionien du commencement du Ve siècle avant Jésus-Christ, trouvé en Campanie et provenant de la collection Ponsonby.

Le musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, a reçu en don du baron E. Empain, deux modèles de sculpteurs représentant le roi Amenophis IV.

Le Metropolitan Museum de New-York a reçu en don de M. Edward-D. Adams, *la Main de Dieu*, par Rodin : ce musée a acheté quelques échantillons des faïences des XIVe et XVe siècles, qui arrivent en ce moment en grand nombre de Mésopotamie et des fouilles de Sultanabad.

Fouilles. — On a trouvé des ossuaires de l'époque néolithique dans la grotte de la Porte-Aïve, à Hotton (province de Luxembourg); plusieurs emplacements servaient encore de refuge aux populations romanisées, lors des premières invasions barbares. Le baron Alfred de Loë donne un compte rendu des objets trouvés, dans le numéro de novembre du *Bulletin des Musées royaux*.

Les fouilles de Pompéi ont mis au jour un élégant tombeau, celui de la femme d'un magistrat pompéien, morte très jeune.

On continue en Italie avec succès les fouilles autour du palais de Théodoric; on a trouvé des mosaïques d'un grand intérêt.

Les fouilles pratiquées avec une rigoureuse méthode, par M. Cavvadias, sur le territoire du petit village de Mazarata, dans l'île de Céphalénie, ont donné des résultats d'une importance exceptionnelle pour l'époque mycénienne.

M. Albert Ballu, architecte en chef des monuments de l'Algérie, vient de découvrir à Timgad une mosaïque représentant une déesse marine, assise dans une conque que portent deux génies ailés.

On a découvert en Asie-Mineure une statue en bronze, mesurant 0 m. 50 de haut, et représentant Hercule debout, entièrement recouvert de la peau de lion, dont la tête est renversée sur son bras gauche. Cette statuette est d'un travail remarquable : c'est une œuvre jusqu'ici inconnue de Lysippe. On retrouve le motif du buste sur un terme en marbre rouge, trouvé à Sparte.

* * *

Nouvelles attributions. — M. Hofstede de Groot, l'historien d'art bien connu, aurait, paraît-il, découvert dans un tableau prêté au Musée Métropolitain de New-York, par M. Pierpont-Morgan, une œuvre inestimable de Vermeer.

* * *

Nouveaux musées. — On vient d'inaugurer à Aquila un musée de l'art des Abbruzzes. Cette région s'occupe avec un très grand intérêt de tout ce qui touche à son passé. Depuis un certain nombre d'années, elle possède une Société d'histoire qui a rendu de très grands services à la science, et il est heureux que les précieux ouvrages des anciens orfèvres abbruzzais puissent trouver facilement un asile.

* * *

Gravure originale en couleurs. — C'est la cinquième exposition de ce genre, organisée aux galeries Georges Petit. Cet art touche à des écueils bien dangereux : la banalité de certaines reproductions et une trop grande dépendance de l'aquarelle, de la gouache et même de la peinture à l'huile. Il ne paraît pas que cette année on ait fait un progrès très sensible. Les premiers efforts promettaient mieux.

* * *

Société internationale de la gravure originale en noir (galerie Devambez). — Faire revivre un art qui se meurt est chose absolument impossible si cet art n'a pas une utilité pratique. Mais un groupe d'artistes a voulu montrer quels accents puissants on pouvait encore, aujourd'hui, faire vibrer dans une gravure. Le moment est bien choisi, car nous sommes tous fatigués des banales reproductions en simili, et nous sommes heureux de revoir la bonne, la franche émotion des graveurs anciens, reparaître dans les admirables pointes sèches de Rodin, dans les profils de vieilles femmes de Michel Cazin, dans les sujets émouvants de M. Naudin.

* * *

Les Ventes. — L'Hôtel Drouot et la salle de vente de la galerie Georges Petit commencent à prendre une grande animation. La vente Henri Say, dirigée avec un art consommé par Me Lair-Dubreuil, a eu un succès qui a dépassé toutes les prévisions.

La Ronde champêtre, par Lancret, a été adjugée à sir Th. Agnew pour la somme de 280 000 francs, ce qui, avec les frais, fait 308.000 francs. Ce tableau avait passé par les collections Beurnonville, Febvre et Tabourier.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LE FAUNE A L'AMPHORE

BRONZE INÉDIT DU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK



Le Metropolitan Museum of Art de New-York vient d'acquérir un bronze romain d'un style original et d'un art familier et vivant, dont je suis heureux de présenter l'image aux lecteurs du *Musée*. La description tient en quelques lignes : c'est une figure nue de jeune faune en marche; imberbe, la face un peu camuse, mais pittoresque plutôt que laide, ses cheveux aux touffes dures et courtes couronnées de deux cornes de bouquetin, ses oreilles pointues et velues comme celles d'un cheval, il marche d'un pas léger, en détournant son regard vif; sous son bras gauche, il porte une longue amphore sans base, pareille à ces amphores de grès ou de terre commune, que l'on trouve dans tous les celliers de Pompéi ou des maisons romaines; son bras gauche, qu'orne un bracelet, est tendu en avant, et il tenait de la main un thyrse, sans doute, dont il ne subsiste plus qu'un petit fragment; absolument nu, il est chaussé cependant de hauts brodequins, formés par de gros anneaux pareils à des bracelets. La statuette mesure 177 millimètres de hauteur. Si elle n'est pas d'une fonte extrêmement fine, elle est d'une conservation parfaite, et la patine sombre à reflets verdâtres qui la revêt toute ne laisse pas d'être agréable à l'œil.

Outre la rareté de pièces antiques semblables, deux choses surtout en constituent le prix : le mouvement, qui en est vif, harmonieux, bien observé; et, en second lieu, la certitude que nous sommes là en présence d'une œuvre romaine, où toutefois nous saisissons encore l'imitation du style grec de l'époque alexandrine.

Dans le mouvement qui emporte si naturellement ce jeune satyre, il y a bien cette recherche, si fréquente dans l'art antique, d'une harmonie de lignes résultant de la convergence vers un but unique de tous les déplacements des muscles d'un même corps. C'est en quelque sorte

la psychologie du mouvement physique : en effet, ce jeune faune part plutôt qu'il n'est en marche; ses yeux regardent ce qu'il quitte; sa main indique la direction où il va, et déjà le poids de son corps porte sur la jambe gauche, en sorte qu'on a le sentiment, non pas de la marche, mais du départ, je dirais presque du désir de partir : et c'est par ce choix du mouvement initial qui commence à déplacer toutes les lignes et à faire pivoter le corps, non sans grâce, mais sans nous montrer l'effort même de la marche, que l'artiste a exprimé là une très simple harmonie physique tout à fait conforme à l'idéal classique de l'art grec. C'est le principe même de l'art de Myron dans le *Discobole :* son *Discobole* vise le but, il ne lance pas encore son disque; de même un admirable *Satyre* de bronze, à la Bibliothèque nationale, qui lève son rython pour boire, mais ne boit pas encore; de même le *Démosthène* du Vatican : il ne parle pas, on sent qu'il va parler. L'art classique a su ainsi, bien souvent, mettre dans la représentation d'un effort même purement physique ce que cet effort pouvait contenir de pensée, et faire de cet embryon de pensée naître à la fois la vie et l'harmonie des lignes. Et c'est justement pour avoir contredit ce principe, par ses recherches de mouvement dramatisé, que l'art gréco-asiatique de l'autel de Pergame ou du *Laocoon* est l'art le moins classique de tout l'hellénisme.

Ici, quoique ce bronze ne prétende pas à rentrer dans l'élite fort restreinte des grands chefs-d'œuvre antiques, le classicisme, très apparent de cette jolie statuette ne porte aucun reflet du goût oriental. Aucune passion ne remue ce jeune corps élancé ; le *pathos* asiatique, que les purs attiques excluaient de leur idéal plastique, aussi bien que de leur idéal oratoire, n'a pas de place dans cette œuvre élégante et calme. Pourtant, elle se différencie nettement des œuvres attiques pures. D'abord, il est incontestable que ce bronze est de fabrication romaine. Non seulement on s'en convaincra en remarquant la forme des hautes chaussures du satyre, son bracelet, ses cornes, qui sont celles de *Faunus* et des chèvre-pieds latins, sculptés sur les sarcophages d'Italie, et non les cornes naissantes, et presque cachées par les cheveux, du satyre de Praxitèle; mais encore, et surtout le modelé un peu sec, la physionomie réaliste et peu généralisée, la façon dont sont traitées les mèches dures de la chevelure, le style, en un mot, accusent plus fortement l'origine italienne de cette statuette, qui n'est pas sans ressemblance avec plusieurs des sculptures de l'époque impériale trouvées dans les ruines de la villa d'Hadrien, au pied de la colline de Tivoli. Il faut donc y voir un de ces bronzes destinés à la décoration des maisons romaines, et qui, dépourvus de tout sens religieux, n'avaient d'autre raison d'être que de proposer aux yeux une image agréable, élégante et souriante.

Cependant, c'est l'art grec qui a ici inspiré le sculpteur latin. J'ai,



LE FAUNE A L'AMPHORE.
Bronze romain du Metropolitan Museum de New-York.

d'ailleurs, suffisamment indiqué que ce faune, gracieusement incliné pour un départ vers un but que nous ne voyons pas, se souvient des aimables modèles de l'art de Myron, de Polyclète, de Lysippe. Mais ces maîtres eussent indiqué le mouvement de cette statuette par une nuance plus subtile encore. Si, malgré le caractère très classique de cette œuvre, elle a quelque chose d'aussi accentué, c'est que l'artiste italiote qui l'imagina portait en lui plus de traditions alexandrines que de traditions attiques.

N'est-ce pas, du reste, le propre de l'art romain, que d'avoir adopté et renouvelé l'alexandrinisme ? Cela est si vrai, que les poètes même du siècle d'Auguste sont aussi imprégnés de poésie alexandrine que d'Homère, ou d'Eschyle. Et n'est-il pas de règle que, lorsque l'art est plutôt un art d'imitation qu'un art original, il préfère chercher ses modèles parmi les maîtres les plus raffinés des époques déjà un peu décadentes, que parmi les plus fortement caractérisés des grands maîtres? En France, l'école de Fontainebleau imite plus le Parmesan que le Corrège, plus le Primatice que Raphaël; et les architectes de notre XVIII[e] siècle s'inspirèrent de Vignole plus que de Bramante, de Palladio souvent, et jamais de Brunelleschi.

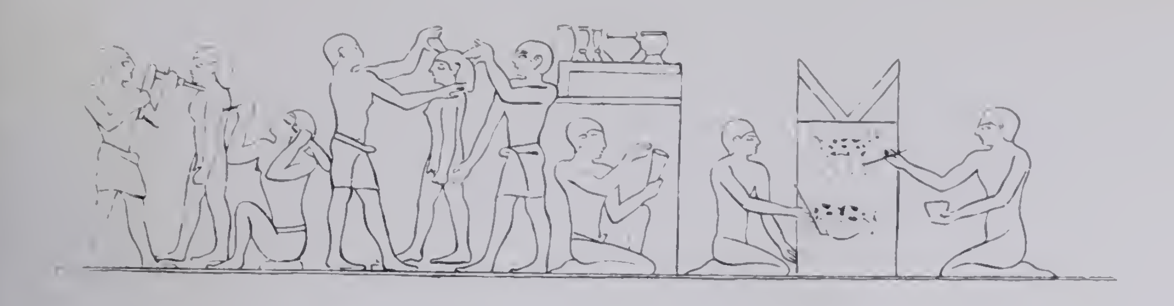
C'est pour la même raison que l'art latin, au temps de l'Empire, est fort peu attique, et tout à fait alexandrin. Sans doute, je n'entends pas ici exclusivement, par alexandrinisme, l'art frivole et fleuri qui orna la cour des Ptolémées, et l'épithète *hellénistique* serait peut-être plus exacte, si je ne voulais, cependant, distinguer nettement cet art agréable et délicat, mais à fleur de peau, de l'art volontairement violent des écoles grecques d'Asie. Les Romains ont aimé l'idéal de l'école de Pergame; Pline admirait par dessus tout, — et beaucoup trop, — l'art mélodramatique du *Laocoon :* cependant, les bronzes italiens trouvés en Campanie ou dans le Latium sont bien plus alexandrins qu'asiatiques; ils ont généralement l'élégance grêle et un peu superficielle des bronzes grecs du III[e] siècle, avec, en plus, une certaine sécheresse qui les caractérise; ils sont loin d'exagérer leurs modèles par plus de redondance ou de mollesse, comme firent les Grecs d'Asie; ils n'y ajoutèrent, que lorsqu'ils imitèrent des œuvres décoratives : là, leur goût propre les porta à donner à l'élément ornemental beaucoup plus de luxuriance, — et c'est de là, du reste, que naquit cet art décoratif romain, abondant, riche, ingénieux, et qui, quoique un peu touffu, nous séduit par une beauté où nous trouvons encore d'inépuisables modèles.

Saurions-nous nommer, dans l'art alexandrin, un prototype défini de notre *Faune à l'amphore ?* Je n'en vois pas, et je ne crois pas que l'auteur ignoré de ce bronze ait copié textuellement une statue hellénistique. Mais le jeune faune, avec son gracieux mouvement, rappelle un grand

nombre d'œuvres grecques d'un style libre et facile. N'est-il pas, en effet, très voisin de *l'Apollon du Belvédère?* Sauf que le mouvement, qui est à droite dans la statue, est à gauche dans la statuette, et qu'il y a moins de subtile mesure dans le bronze que dans le marbre, les deux œuvres traitent presque le même sujet et figurent toutes deux un éphèbe s'apprétant à marcher, un bras levé et la tête tournée de côté : que l'un soit le jeune dieu archer, vainqueur du serpent, et que l'autre ne soit qu'un petit faune qui va remplir une jarre de vin, cela n'a guère d'importance pour cet art plus matérialiste que moral. Dans les monnaies romaines du IIe et du IIIe siècle, un type fréquent reparaît, qui rappelle également ce bronze latin : c'est le dieu Soleil, dont le culte faillit, sous Aurélien, devenir la religion universelle. Même mouvement, même style à la fois élancé et sec. Mais la plupart de ces monnaies à la légende ORIENS ou SOLI COMITI sont d'un art plus pauvre, plus schématique, que le *Faune à l'amphore*. On voit donc que la jolie statuette du Metropolitan Museum de New-York se place à égale distance entre cet art hellénistique proprement grec, dont *l'Apollon du Belvédère* (d'une beauté rayonnante encore malgré le peu de signification intellectuelle qui s'y trouve enclos) est le reflet le plus fidèle et le plus illustre, et, d'autre part, cet art proprement romain de la fin du Haut Empire, curieux par l'état de dégénérescence où l'on y trouve figés les prototypes grecs. L'art latin, tel qu'il se montre dans le *Faune à l'amphore*, est l'adaptation romaine de l'alexandrinisme, qui lui-même adaptait l'art attique et argien au goût d'une civilisation amollie : il est, avec son charme facile, le reflet d'un reflet. Mais l'art romain, après s'être si brillamment épanoui pendant les deux premiers siècles de l'empire, se dessécha dans le siècle aride des trente tyrans, si bien que, si le Soleil figuré au revers des monnaies d'Aurélien, rappelle encore l'Apollon du Belvédère et le *Faune à l'amphore,* il n'est plus même le reflet d'un reflet. Il est une image morte, un symbole plus qu'une idole, une ombre sans âme et sans beauté.

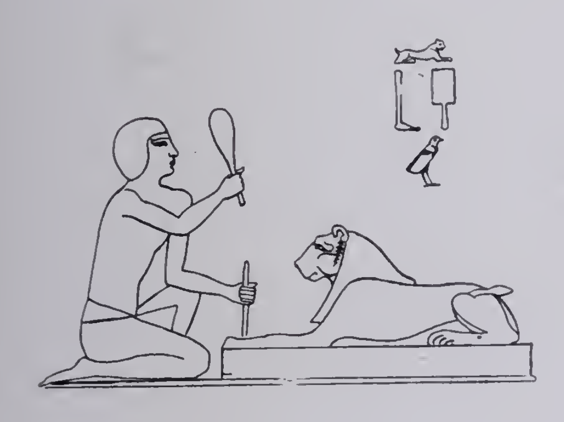
NICOLAS DE ROMÉ.





LES GRANDES MYSTIFICATIONS ARTISTIQUES

SCULPTURES EN MARBRE



Dans mon dernier article sur les contrefaçons, je disais que nous-mêmes, par notre manie de tout restaurer, nous fournissons aux faussaires des armes dangereuses et que, par une illusion des plus fâcheuses, nous croyons toujours, malgré tant d'insuccès, pouvoir refaire ce que le temps a détruit. Les sculptures en marbre ont été spécialement éprouvées à cause de cette indéracinable manie.

Pline, déjà, nous parle d'un sculpteur athénien du temps d'Auguste, Évandre, qui avait refait la tête d'une statue antique, l'*Artémis* de Timothée, située au mont Palatin, dans le temple d'Apollon. Les sculpteurs, depuis la Renaissance, n'ont malheureusement pas hésité à se lancer dans la folle entreprise de réparer les injures du temps. G.-B. Biondi et Guglielmo della Porta complétèrent des fragments de la collection Farnèse, d'après des dessins de Michel-Ange.

Bernini a eu cette audacieuse prétention, et il se forma à Rome, sous le bon Pie VI, toute une pléiade de sculpteurs aussi érudits que peu artistes, qui firent profession de chirurgie artistique.

Carlo Albacini, Filippo Tagliolini et Cali Cavaceppi en firent leur spécialité, et ils ont si bien râclé les marbres antiques pour effacer les traces des raccords, que devant plusieurs statues du Vatican de la Villa Albani ou du musée de Berlin, on se demande, intrigué, quelle peut bien être la partie antique. Albacini pourrait, en effet, revendiquer presque entièrement la paternité d'un grand nombre de ces statues

bâtardes. Encore, croyait-on être très consciencieux quand, sur une statue acéphale, on posait une tête antique ; c'est ainsi que la statue archaïque d'Aristogiton, au musée de Naples, avait été surmontée sans nul scrupule, d'une tête de l'école de Scopas.

Les pontifes, très fiers de ces restaurations à outrance, en firent inscrire pompeusement le souvenir sur les socles en marbres bariolés. Au Vatican, on lit souvent le nom de Pie VI comme inspirateur de ces restaurations.

Nous donnons la reproduction d'un dessin du XVI[e] siècle représentant un fragment de bas-relief romain qui est aujourd'hui au Louvre. Le dessin nous montre que, depuis, on a refait des têtes et des bras et que, même, on a transporté sur le buste d'un personnage, au premier plan, une tête appartenant à une autre figure moins importante.

Thorwaldsen et Wagner se sont fait un triste renom en restaurant les marbres d'Égine.

Certes, ces statues étaient sorties de terre bien mutilées, mais le temps, comme voulant donner une compensation aux injures des hommes, les avait recouvertes d'une patine ravissante, et il a fallu qu'encore des hommes détruisissent cela dans leur folle prétention de refaire les parties manquantes.

Avant de décrire les patines qui colorent les marbres antiques, examinons quelques qualités de marbre employées le plus fréquemment par les anciens.

Le *paros* fut par excellence le marbre statuaire de l'antiquité grecque. Il était d'une éclatante blancheur, à gros grains luisants, comme du sucre cristallisé. Chaque sculpteur avait ses préférences pour telle ou telle matière ; Scopas, entre tous les artistes, fut particulièrement fidèle à ce marbre.

En Attique, on trouve le *pentélique*, marbre blanc d'un grain très fin, tirant légèrement sur le jaune. Les carrières étaient situées à 14 kilomètres au nord-est d'Athènes et furent exploitées dès le V[e] siècle. De là proviennent les matériaux avec lesquels ont été construits le Parthénon, l'Érechtheion, les Propylées, le Théseion, le temple de Zeus, etc.

D'autres carrières, sur le mont Hymette, à 11 kilomètres au sud-est d'Athènes, fournissaient un marbre blanc bleuâtre, qui était employé surtout pour les travaux d'architecture, mais qui servit aussi pour la statuaire. Le *marbre des îles*, très répandu au VI[e] siècle dans toutes les îles de la mer Égée, est un marbre blanc à grain fin, quelquefois veiné de bleu. En Italie, on se servait fréquemment du marbre de Luna, près de l'actuelle Carrare, en Étrurie. Il fut introduit à Rome par Mamurra, vers l'an 48 avant Jésus-Christ et servit également pour la statuaire. On

employa aussi plusieurs marbres de couleur. On sculpta en Asie-Mineure et en Italie, surtout à l'époque impériale, des statues en porphyre rouge, en basalte gris, vert ou noir, à l'imitation des sculptures égyptiennes.

L. Licinius Lucullus, consul en 74 avant Jésus-Christ, mit à la mode, à Rome, un marbre noir auquel on donna son nom. On faisait



NIOBIDE RESTAURÉE EN PSYCHÉ.

des bustes en différentes couleurs, par exemple la tête en marbre blanc et les draperies en marbre jaune de Numidie ; mais ces marbres de couleur, d'un grain très uni, traités par le procédé de la *gânosis*, à l'instar de leurs modèles ptolémaïques, c'est-à-dire par un ponçage et l'application de la cire chaude, prennent difficilement une patine.

Tous ceux qui s'occupent d'art antique connaissent la belle patine dorée du pentélique de l'Attique. Le marbre lui-même tire un peu au jaune, mais le temps accentue cette teinte et lui donne un éclat spécial. L'action du sol sec et caillouteux complète cette ravissante coloration,

en mettant çà et là des accents plus foncés couleur ocre tournant quelquefois au roux.

Cette patine est comme un voile léger et pourtant elle est excessivement tenace, car l'épiderme du marbre est complètement attaquée. On peut laver la statue à l'eau pure autant que l'on veut, sa patine n'en prendra que plus d'éclat; il n'y a que le séjour prolongé dans l'eau ou dans un lieu très humide qui pourrait lentement la modifier, à cause de la décomposition qui se produirait sur la surface, tout comme sous l'action d'acides.

Depuis longtemps les faussaires ont essayé d'imiter cette coloration dorée. Le marbre est attaqué par des acides et aussitôt trempé dans une boue composée de terre et de matières colorantes. Le résultat est pourtant déplorable et la couleur jaune sale qui en résulte ne peut pas tromper ceux qui ont sincèrement admiré la sublime coloration des marbres antiques. On se sert aussi, pour jaunir le marbre, de l'huile et des oxydes de fer, des fumées d'acides et de la fumée de paille humide enflammée; on a essayé également l'action des fours. Les plus ingénus se servent du marc de café, après avoir fait macérer le marbre dans l'eau et les acides. La macération dans un lieu humide rend quelquefois le marbre excessivement friable. Pour obtenir des corrosions partielles, on enduit le marbre d'une couche épaisse de cire qui, picotée adroitement, laisse pénétrer l'acide seulement dans des endroits déterminés. Thorwaldsen a essayé d'imiter à petits coups de ciseau la surface rugueuse du marbre antique. Mais on a beau faire, la surface et la couleur obtenues ainsi dans un court délai ne sont jamais celles des marbres antiques; c'est comme les raccords en peinture : dès que le soleil a caressé une teinte unie, s'il faut réparer une éraflure, on ne peut jamais retrouver le ton.

Le *paros* prend également une teinte dorée, mais avec des reflets plus blancs.

Il arrive très souvent que les marbres antiques se trouvent enveloppés de racines; c'est même en arrachant des arbres qu'on les trouve fréquemment. Dans plusieurs cas, les oliviers, si abondants en Grèce et dans l'Italie méridionale, ont poussé leurs racines jusque dans les tombeaux.

Dans les fouilles des catacombes de Rome on a découvert le corps d'un martyr enveloppé entièrement dans un réseau de racines, comme dans un nid de mousse.

Ce serait facile d'obtenir quelque chose d'analogue en mettant un objet sous terre à proximité d'un arbre; mais les traces que laisseraient les racines après un séjour de quelques années pourraient être vite effacées, tandis que les racines qui, depuis des siècles, ont enveloppé un

objet et se sont desséchées autour, sont comme enfermées dans une gaine calcaire et ont pénétré la surface du marbre.

Le marbre blanc bleuâtre, sillonné de veines grises, ou celui de Luna d'un blanc légèrement grisâtre, ne prennent pas cette belle patine dorée, même dans les pays où le soleil a tout son éclat. Ce qui les empêche aussi souvent de prendre une patine bien caractérisée, c'est le



DESSIN ITALIEN DU XVIe SIÈCLE
D'APRÈS UN MARBRE ANTIQUE.

travail de ponçage auquel certains marbres étaient soumis après la dernière touche du sculpteur.

Plusieurs marbres de l'époque hellénistique, par le procédé de la *ganôsis*, qui leur a donné un poli remarquable, échappent à l'action corrodante des substances contenues dans la terre.

Certains bustes de l'époque romaine offraient également une surface polie à l'aide de la cire chaude et du ponçage.

Malgré cela, l'épiderme de ces marbres a souvent un ton spécial qu'un œil exercé reconnaît facilement. Et je désigne par le mot *ton* non seulement la couleur, mais l'aspect général de la surface. Il y a des

brisures, des effritements faits à mille reprises, que le faussaire ne peut jamais reproduire. Aussi est-il toujours préoccupé par cette idée de donner à son œuvre l'aspect d'une chose fruste. On raconte une anecdote amusante sur le faussaire Becker. Il renfermait ses médailles pseudo-antiques dans une boîte de fer avec des clous et des débris de métal et ensuite il attachait cette boîte à une roue de sa voiture. Il appelait cela : « la promenade de messieurs les anciens ».

Pour les marbres, on procède ainsi : on fait sculpter une copie ou un pastiche d'après l'antique et on donne. au moyen d'acides, une première attaque à la surface; ensuite on brise l'objet et on l'abandonne dans un jardin; le marbre, après avoir été exposé quelques années aux intempéries, finit par être à moitié enterré. On le retire alors et on lui fait une nouvelle toilette.

La couleur de la patine varie selon les pays. Pour les marbres d'Italie, on choisit souvent une patine brune. Les marbres se trouvent en effet, dans ce pays, recouverts quelquefois d'une forte gangue brune, qui est un mélange de terre et de carbonates de chaux. On a imité assez bien cette gangue et, il y a quelques années, on a pu voir à Paris des têtes de marbre d'Apollon, aux cheveux calamistrés, imitant un type archaïque, et qui, malgré la sécheresse du ciseau, trompèrent un grand nombre d'antiquaires à cause de leur admirable patine.

Pour les marbres provenant d'Asie-Mineure, du nord de l'Afrique et d'autres régions, la patine est souvent d'un ton rouge brique, car les marbres ont été attaqués par des oxydes de fer. Un exemple typique de cette belle coloration rouge est offert par le sarcophage avec figure d'homme trouvé par le Père Delâtre à Carthage (musée du Louvre). Les marbres faux sont souvent barbouillés de terre figée au moyen de substances grasses et adhérentes. Mais si nous devions juger de l'authenticité d'un objet seulement par sa patine, nous nous trouverions souvent exposés au doute.

C'est surtout en Italie que l'on a fait des imitations de marbres antiques. Les artistes italiens ont une grande aptitude pour les pastiches d'après l'antique. Il y a, dans toutes les villes italiennes, de nombreux ateliers de reproduction des chefs-d'œuvre de l'antiquité, où une foule de sculpteurs, dès le jeune âge, répètent par milliers les copies des ouvrages signalés par Bædecker à la banale admiration des touristes. Ils pourraient sculpter dans l'obscurité tel chef-d'œuvre du Vatican, tout comme un pianiste peut, les yeux fermés, interpréter un morceau de Chopin. Mais l'artiste moderne ne peut jamais se dépouiller de son style moderne, et nous nous trouverons toujours devant ce fait que le copiste, tout en croyant suivre fidèlement les données anciennes, les traduira en langage moderne.

Plusieurs détails même échappent à l'artiste moderne, parce qu'ils ne rentrent pas dans les procédés qui lui sont habituels. J'ai vu un copiste qui reproduisait un bas-relief hellénistique, sans même s'apercevoir que l'artiste grec avait ménagé dans le fond des inégalités de surface qui donnaient une couleur spéciale au paysage.

Les époques et les écoles sont si différentes! Voyez seulement l'énorme différence que doit produire dans l'esprit d'un artiste la vue du vêtement moderne. L'artiste grec du ve siècle est accoutumé à voir la belle chute de plis droits et espacés qui foncent le sévère chiton dorien : il a le culte de la ligne droite. L'artiste moderne voit flotter devant ses yeux des robes ondoyantes, finement plissées : il aime les lignes serpentines.

Depuis le xive siècle, que d'imitations de l'antique, les unes faites avec une grande liberté d'interprétation, les autres avec servilité, mais toutes frappées d'une caractéristique que l'on appelle style d'une époque!

Moins un artiste a de talent et plus sa copie sera fidèle par la forme, étrangère par l'esprit. Si l'on disait à un bon manœuvre de copier une tête antique, on verrait que, pour obtenir certains effets que l'artiste grec a indiqués très simplement d'un seul coup de ciseau, il devra revenir plusieurs fois sur son premier coup d'outil, car il est habitué à travailler différemment et voit différemment la nature. Il ne peut pas jeter pardessus bord son bagage d'érudition artistique qui, dans ce travail, le gêne. C'est comme un enfant habitué à l'écriture penchée qui voudrait écrire en lettres droites; la main trahit la volonté.

J'ai connu un Italien qui avait épousé une Japonaise, peintre habile. Elle peignait délicieusement les chrysanthèmes, mais elle avait la malheureuse manie de vouloir peindre le portrait de tous les amis de son mari et les transformait invariablement en Japonais.

Une copie a toujours un style hybride : moitié celui du créateur, moitié celui du copiste. C'est pourquoi un œil suffisamment exercé distingue une copie du xvie siècle d'une copie du xviiie, d'une autre du xixe. Nous pouvons également distinguer les époques différentes de copies faites dans l'antiquité même. Prenez une statue archaïque et une autre archaïsante. Voyez dans l'une ce sourire avec lequel les primitifs sculpteurs grecs transformèrent en divinités bienfaisantes les dieux farouches ou impassibles de l'Orient et de l'Égypte : le fond de ce sourire est la bonté, et bien qu'il nous paraisse un peu naïf, il nous touche néanmoins profondément, car il représente le premier pas vers un des plus grands triomphes de l'art. Voyez, au contraire, ce même sourire copié dans une œuvre archaïsante : il a un fond de malice, il dissimule des idées mauvaises.

Examinez la chevelure d'une statue archaïque : le coup de ciseau est d'une belle précision, mais l'artiste s'y arrête avec la prudence de celui qui sait qu'il aborde un point scabreux ; voyez, par contre, celle d'une œuvre archaïsante : vous percevez, sous la naïveté voulue, la malice et la facilité et, de temps en temps, l'artiste escamote d'une main légère quelque détail. La technique, le tour de main, ont une si grande tenacité, que l'on distingue facilement une copie antique en marbre faite d'après un bronze, d'une copie faite d'après un autre marbre.

Plus nous nous rapprochons de l'école moderne, plus la différence se fait sentir, surtout si le copiste a du talent.

Un artiste de talent ne peut pas copier une œuvre antique sans donner à certains détails une interprétation personnelle : car s'il s'efforce d'être autre que lui-même, il perd toute son énergie, et quand même il réussirait, par un effort de volonté, à dissimuler sa personnalité, il ne pourrait jamais faire complètement abstraction des procédés de son époque.

En peinture, nous avons des copies de tableaux célèbres exécutées par quelques-uns des plus grands maîtres, facilement reconnaissables au seul indice de la coloration. Les accents des reliefs et le développement des plans sont la palette du sculpteur et trahissent la personnalité du copiste.

Nous possédons toute une série de copies en marbre de statues antiques, faites au commencement du XIXe siècle. Rien n'est plus éloigné du véritable sentiment antique, et pourtant, à aucune époque, on n'a été plus assujetti à l'influence classique en Italie, en France et même en Angleterre.

Nous n'avons donc pas à craindre les faussaires ; leurs plus habiles truquages ne pourront que tromper momentanément, et ces faussaires se trahissent eux-mêmes en voulant trop maquiller leurs pastiches. Il faut toujours avoir la plus grande méfiance d'une œuvre fortement encrassée et considérer une bonne éponge comme un des meilleurs auxiliaires.

Un directeur de musée, en Italie, me racontait une anecdote amusante relative à son apprentissage dans l'art difficile de discerner le faux. Il avait soumis une médaille à un ami connaisseur. Celui-ci la tourna et la retourna longtemps entre ses doigts et finit par la poser sur la table presque sans l'avoir examinée. Il avait regardé seulement ses doigts, qui étaient tout noirs et les montra à son ami, en disant : « Les faussaires aiment la crasse. »

Celui qui veut apprendre à reconnaître un marbre antique doit commencer par étudier les fragments qui n'ont jamais été restaurés et doit s'abstenir pendant longtemps de regarder les statues fortement res-

taurées de nos musées. Un petit musée italien de province qui n'a pas un budget suffisant pour se donner le luxe d'un restaurateur, est le meilleur champ d'investigation pour ces études.

Nous avons eu un antiquaire d'une rare intelligence : Hoffmann, qui, presque sans instruction et par ses propres forces, arriva à une connaissance approfondie des styles et des époques. Il avait commencé par l'étude des médailles — le bon moyen ; — mais un jour il avait confié à un ami qu'il s'occuperait dorénavant d'objets antiques. Ayant su que l'on vendait à l'ancien hôtel Bouillon des objets provenant de fouilles récentes bien connues, il y acheta tout un panier de fragments, tout le rebut des fouilles, et comme son ami le complimentait d'une façon légèrement ironique sur ces débuts, qui n'étaient pas ceux que l'on pouvait attendre de son caractère audacieux, il dit, en scandant ses paroles avec l'accent germanique : « Il ne me faut pas la qualité, il me faut le nombre : ces fragments seront mes professeurs. »

Je recommande donc l'étude de fragments d'une provenance sure, et je recommande comme le meilleur élément d'étude le nettoyage de ces fragments. Il est fort utile d'avoir entre les mains une pièce fausse et une pièce sûrement antique, de les nettoyer toutes les deux à l'eau, aux acides, de les casser même. Cela paraîtra un peu puéril ; mais, dans ceci, nous pouvons prendre exemple de l'enfant qui brise son joujou pour voir ce qu'il y a dedans. Pendant ces nettoyages, on peut s'apercevoir d'une foule de choses qu'il est impossible à décrire, car elles appartiennent à cette subtile éducation de l'œil qui se fait on ne sait trop comment et seulement dans un cercle très restreint.

Les restaurations des XVIIe et XVIIIe siècles n'étaient, somme toute, que des truquages. On prenait la tête d'une statue, le bras d'une autre, des fragments divers de torses et de jambes, et on composait une statue ou un groupe avec une étonnante verve, n'oubliant pas le moindre détail, selon les bonnes traditions des traités archéologiques de l'époque.

Au XVIIIe siècle, on avait un faible pour les groupes représentant *l'Amour et Psyché*. C'est étonnant ce que l'on a créé de *Psychés*. On connaît plusieurs transformations de fragments de Niobides en Psyché tourmentée par l'Amour.

Le Louvre en possède un exemplaire qui serait mieux à sa place dans un boudoir du XVIIIe siècle que dans une galerie d'antiques.

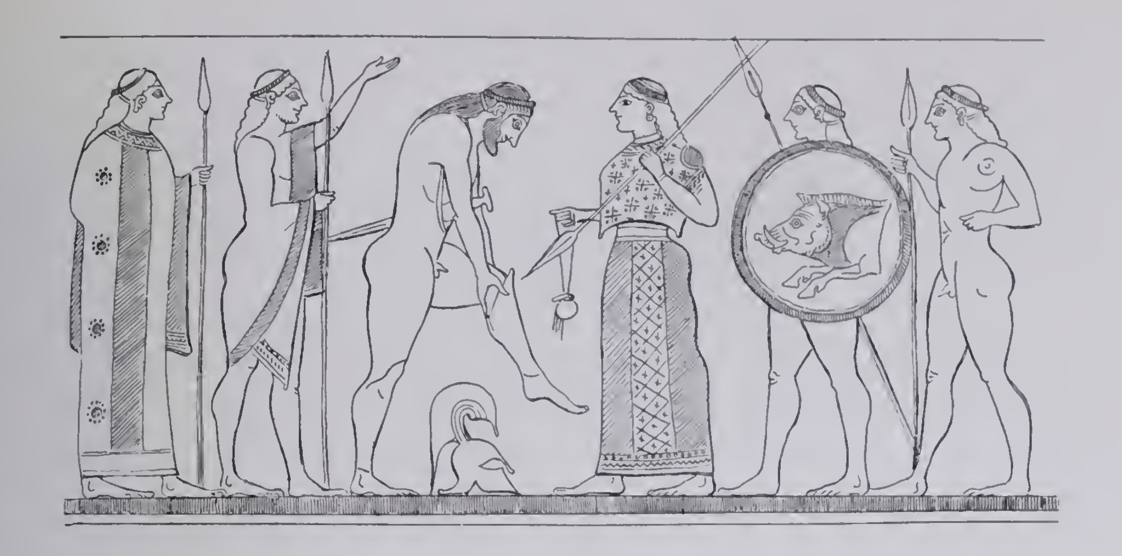
Plusieurs statues ont changé de forme, selon le goût des époques. Une statue de la villa Hadriana, à Tivoli, passa dans le palais Ginetti, à Velletri ; restaurée dès le XVIe siècle en *Fortune*, devenue plus tard la propriété du prince Lancelotti, elle fut donnée par celui-ci au pape Pie VI, grand restaurateur de marbres antiques, qui la fit transformer en *Thalie*.

A propos de Tivoli, l'histoire des *Muses* est plaisante. On en avait trouvé huit ; la série fut complétée par une statue acéphale à laquelle on donna les attributs de Thalie. Entre 1658 et 1689, la reine Christine de Suède, réunissant une collection d'art antique, fit l'acquisition des huit sœurs. A la mort de Christine, en 1689, elles passèrent aux mains de Livio Odescalchi, duc de Sirmio. C'est alors que Philippe V d'Espagne, voulant orner son palais de Madrid, envoya à Rome Velazquez, qui acheta les *Muses* de Tivoli ; six de ses statues étaient acéphales, et des bras, des jambes manquaient. On compléta le tout avec une telle précision de détails et d'attributs symboliques, qu'aujourd'hui nous croirions volontiers ces statues de la fin du XVIIe siècle ou du XVIIIe.

Dans ces dernières années, on a imité surtout l'art archaïque : j'ai vu un excellent pastiche inspiré des têtes des Corés de l'Acropole. Mais si les faussaires s'imaginent qu'il est plus facile d'interpréter la naïveté des sculpteurs des premières années du Ve siècle que la puissance de celles de l'époque de Périclès, ils se trompent grossièrement. L'aventure de Thorwaldsen aurait dû les avertir.

O. Théatès.





UN VASE DE STYLE IONIEN

AU MUSÉE DE MUNICH



ANSE DE VASE DE NICOSTHÈNES.

Le Musée archéologique de Munich vient de s'enrichir d'un cratère en bronze de la première moitié du ve siècle avant Jésus-Christ. qui est certainement une des pièces les plus remarquables de l'antiquité. Ce vase a été trouvé dans le sud de l'Italie; il fut acheté par un collectionneur anglais, M. Claude Ponsonby, et fut exposé longtemps au South Kensington Museum. Il figura également à l'exposition de l'art grec, organisée à Londres, en 1903, par le Burlington Fine Art's Club.

On a trouvé dans le sud de l'Italie un certain nombre de vases en bronze de la fin du vi^e ou de la première moitié du ve siècle, qui sont d'un art exquis: un des plus gracieux est conservé au musée de Boston. Les archéologues ne sont pas d'accord sur l'origine de ces remarquables ouvrages : les uns les attribuent aux Milésiens, d'autres aux Chalcidiens, d'autres encore aux Corinthiens; les uns considèrent la plus grande partie de ces vases comme des importations; les autres croient qu'ils ont été faits en Italie même par des artistes venus de Grèce ou d'Asie ou encore par des artistes italiotes. Le fait est que ces vases sont de

provenances diverses, mais que plusieurs d'entre eux ont été importés de Grèce. Récemment, M. Patroni a suggéré, — sans toutefois obtenir beaucoup d'adhésions, — d'attribuer à l'art étrusque des vases en bronze d'un très beau dessin, trouvés en 1896, à Sala de Lucanie.

Le vase de Rua est un ouvrage grec importé en Italie. Les Étrusques ont été, certes, de très habiles toreuticiens ; mais ils n'ont jamais pu égaler la facile élégance des artistes grecs. Dans leur orfèvrerie, ils ont accompli des prouesses extraordinaires de laborieuse minutie ;



DÉTAIL DU VASE DE RUA.

mais, au ve siècle, leur art est compliqué et monotone, il lui manque la savoureuse sobriété et la spirituelle disposition de l'art grec. Les fouilles de Capoue ont livré, à côté de quelques rares bronzes d'origine grecque ou asiatique, des imitations, par des artistes étrusques ou campano-étrusques, de vases de style ionien. Dans ces imitations, il y en a de plus ou moins habiles ; quelques-unes, mêmes, sont d'un dessin tout à fait sommaire. Mais, les plus élégantes mêmes montrent une raideur et une certaine lourdeur dans le détail, une hésitation dans le rendu de l'ornementation, qui trahissent la main du copiste.

Quelle admirable franchise, au contraire, dans le décor du vase de Rua ! Comme le galbe en est parfait, comme les moulures en sont fermes et simples, comme la ciselure en est fine et délicate !



CRATÈRE GREC EN BRONZE (PREMIÈRE MOITIÉ DU Ve SIÈCLE AV. J.-C.).
Trouvé à Rua.

L'attache inférieure des anses à volutes est amortie par une image hideuse; c'est un buste de Gorgone « à la face immonde » de vieille femme ivre, les coudes à angles aigus, écartés du corps, les mains serrant la taille épaisse; deux serpents arrêtent ce buste.

Le gorgonéion était un symbole prophylactique, et, comme tel, il accompagnait les Grecs dans tous les actes de la vie; il ornait les meubles, les lampes, les miroirs, les vases, les bijoux et même les monnaies; les artistes semblaient se complaire dans le contraste entre la hideuse grimace de ce masque bestial et la délicate beauté de l'ornementation environnante.

Les produits asiatiques, chalcidiens, corinthiens et attiques, ont été apportés en grande abondance dans l'Italie du sud au VIe siècle et au commencement du Ve; il est encore impossible de les distinguer et, à cause de la grande influence de l'art ionien, on classe ces objets sous la vague dénomination de « style ionien »: mais les fouilles toujours plus fréquentes qui se font en Grèce et en Asie Mineure commencent à nous fournir quelques éléments de distinction et nous montrent que, pour le passé, on avait trop attribué à l'industrie asiatique. Il faut aujourd'hui rechercher les caractères distinctifs des produits chalcidiens, corinthiens et attiques pour le VIe siècle et surtout des produits attiques pour le Ve siècle. On a dit que l'art ionien est au VIe siècle presque tout l'art grec; mais ce vaste torrent de l'art ionien a rencontré sur son chemin tant de confluents qu'il a pris les aspects les plus divers, et c'est en Grèce que le style ionien a reçu les accents les plus virils. Le vase de Rua offre une particularité fort curieuse que l'on n'a pas remarquée jusqu'ici. Le pied a été refait dans l'antiquité et il nous est ainsi facile de comparer sur un même objet la différence entre le travail grec et le travail d'un artiste campanien du commencement du Ve siècle.

A. Sambon.



GORGONÉION ATTIQUE.






DÉCADRACHME D'ATHÈNES DE L'AN 490 ET DÉCADRACHME DE SYRACUSE DES PREMIÈRES ANNÉES DU IV[e] SIÈCLE.

Les Merveilles de la Gravure sur médailles



MACÉDOINE.

Dans la seconde quinzaine de novembre, en de longues et monotones séances, fut dispersée, à Munich, la collection de monnaies grecques du consul Weber. C'était la collection d'un patient et minutieux érudit; mais autour de la table du commissaire-priseur, on voyait des artistes et des curieux d'art venus de Paris, de Londres, de Vienne: c'est que, dans cette nombreuse série il y avait, par-ci par-là, quelques-unes de ces gemmes que les Allemands appellent, avec un très joli nom, *augenfeste*, « une fête pour les yeux ».

Il nous a paru intéressant de grouper dans les pages du *Musée* quelques-unes des plus belles pièces de cette collection.

En tête de cet article, nous avons fait graver deux pièces d'époques différentes, mais que rapproche le motif de leur émission. La première — un décadrachme d'Athènes — fut frappée l'an 490, pour célébrer la grande victoire de Marathon. C'est, pour l'époque où elle fut gravée, une œuvre admirable, naïve encore, mais d'un dessin vigoureux et expressif. L'avers a un peu souffert, mais ainsi, avec ces légères effritures, l'effigie de la Vierge protectrice d'Athènes fait songer à ces têtes en marbre des *corés* de l'Acropole, dont les blessures n'ont pu voiler le charme. Le revers est de toute beauté; l'artiste athénien a transformé un sujet ingrat en une vision grandiose : « la chouette — écrit M. Babelon — plane dans l'espace, au zénith, protégeant l'armée athénienne pendant la bataille ». Et, en effet, tandis que d'un côté le naïf sourire d'Athéna exprime une calme et sûre protection, de l'autre, la chouette irritée, battant des ailes, les yeux écarquillés, semble apporter comme un souffle de combat et de carnage.

Cette pièce était, à la fois, une monnaie et une médaille et nous

voyons paraître une médaille semblable dix ans plus tard, à Syracuse, après la victoire d'Himère remportée par Gélon Ier, tyran de Syracuse, sur les Carthaginois. On sait quelle émotion profonde produisit en Grèce l'annonce de cette victoire, à tel point que, plus tard, on disait qu'elle avait été remportée le jour même où les Grecs détruisirent, à Salamine, la flotte perse, car c'était le triomphe complet des peuples helléniques sur les Barbares (Pind., *Pyth.*, I, 152).

Le décadrachme fut frappé de nouveau, à Syracuse, pour commémorer une nouvelle victoire. Mais, cette fois, c'étaient des Grecs qui combattaient contre des Grecs. L'incomparable décadrachme du graveur syracusain Cimon devait servir de prix aux jeux institués pour célébrer la victoire des Syracusains sur les Athéniens. Dès lors, et pour une période d'environ trente ans, on continua à frapper ces élégantes médailles et notre gravure représente une pièce par Événète, le rival et le successeur de Cimon. D'un côté est la gracieuse image de la chaste Aréthuse, entourée de dauphins ; de l'autre, un quadrige victorieux et des armes avec la mention ΑΘΛΑ.

Les anciens nous ont laissé des images d'animaux d'une incomparable maîtrise, et, même, plus nous remontons en avant dans l'antiquité, plus ces images sont vibrantes de réalisme et de poésie. On cite volontiers, parmi les plus vigoureux exemples des arts primitifs, le groupe d'un lion terrassant un taureau, sur les monnaies d'Acanthe, dont on retrouvera sans doute l'esquisse fondamentale dans la meilleure période de l'art mycénien.

Mais voici une merveilleuse image sur une monnaie d'Érétrie, en Eubée. On y voit d'un côté une génisse se retournant. Le mouvement est d'un réalisme étonnant ; le modelé, d'une souplesse extraordinaire. Érétrie avait été fondée par des Ioniens qui, d'Athènes, passèrent en Eubée, et elle devint très prospère et florissante sur mer, nouant à cette époque d'excellentes relations avec Athènes. Elle fut détruite par les Perses en 490 ; mais déjà, en 480, elle avait repris en partie son activité commerciale. M. Babelon voudrait classer aux années 511-490 les monnaies au type de la génisse, faisant cesser brusquement ce monnayage avec la conquête des Perses. Il faut pourtant se méfier des *destructions* mentionnées par les historiens ; les fouilles pratiquées sur l'ancien emplacement d'Érétrie montrent, pendant le ve siècle, la persistance d'une vie intense et luxueuse. Je préfère classer ces monnaies entre 479-445. Au revers de la monnaie, on voit une pieuvre (πουλύς) : c'était la devise des Érétriens et Thémistocle se moqua une fois d'eux en les comparant aux pieuvres (Plut., *Apophth. Reg. et Imp.* XIV et *Vita Themis*, XI).

L'île d'Eubée nous offre encore un exemple remarquable du talent animalier des artistes du ve siècle. C'est une pièce des dernières années

du siècle, sur laquelle est représentée une génisse accroupie se léchant. Les anciens rattachaient le nom d'Eubée, Εὔ-βοια, au mythe de la nymphe Io qui, aimée de Zeus, donna le jour à Épaphos dans une grotte de l'île et fut changée en vache par Héra dévorée par la jalouse.

Sur les monnaies de Gortyna, dans l'île de Crète, nous voyons une variété infinie d'études de taureaux; nous chercherions en vain dans ces images le dessin élégant et délicat des monnaies eubéennes; mais, c'est un art audacieux et inquiet, cherchant toujours du nouveau,



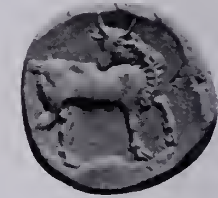


ACANTHE. ÉRÉTRIE EN EUBÉE.

rempli de savoureuses et piquantes observations, ne reculant jamais devant les plus grandes difficultés de raccourci. Le détail est souvent un peu sommaire, mais la « tache » est toujours vigoureuse et amusante.

Les monnaies nous offrent un des plus précieux éléments pour l'étude de l'histoire de l'art, car elles nous montrent, par mille exemples différents, l'évolution d'un type identique à travers les siècles. Voyez le taureau des monnaies de Thurium, dont nous donnons ici une fougueuse image du IVe siècle ; depuis le commencement du Ve siècle





EUBÉE. GORTYNA, EN CRÈTE.

jusqu'à la moitié du IIIe, nous pouvons déterminer presque année par année les progrès accomplis ou les lentes défaillances du déclin.

J'ai donné encore la reproduction d'une monnaie d'Élis, bien célèbre, qui offre une tête d'aigle d'une imposante allure; celle d'une monnaie de Célendéris avec une chèvre effarouchée d'un dessin très élégant et d'un modelé exquis, et celle d'un tétradrachme d'Agrigente. Sur cette dernière nous voyons une des plus belles compositions de l'art animalier antique : deux aigles qui déchirent un lièvre. Les monnaies d'Agrigente nous en offrent plusieurs interprétations d'un sentiment tout à fait différent. A côté de quelques rares exemplaires d'une

parfaite élégance et d'une noble simplicité, nous trouvons, à quelques années de distance, des types d'un dessin un peu brutal, comme celui que nous reproduisons ici, et d'autres d'un dessin un peu trop précieux. La brutalité du graveur de la monnaie que nous reproduisons n'est pourtant pas pour nous déplaire : elle montre que toujours, à côté d'un Pisanello, on trouvera un Sperandio.

Voici quelques exemples de représentations de la figure humaine. Nous avons choisi une monnaie d'Ænus, qui nous offre une tête



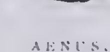




THURIUM, EN LUCANIE. AGRIGENTE. CÉLENDÉRIS.

d'Hermès d'un modelé excessivement hardi ; rarement, en effet, les graveurs grecs ont accentué aussi franchement les dégradations des plans sur un si petit espace. Certes, pour des monnaies, le modelé très délicat, où les plans se fondent doucement les uns dans les autres, est bien préférable ; mais la monnaie d'Ænus est l'expression d'un tempérament spécial d'artiste. Ne dirait-on point une médaille de Nicolò Fiorentino ? Et, à ce propos, il est intéressant de comparer le tétradrachme de Catane avec une tête d'Apollon de face, par Choiron, avec



RHEGIUM. CROTONE. AENUS.

une monnaie de Crotone qui offre la tête de Hera Lacinia, également de face. Quel contraste entre les deux œuvres : sur l'une, la figure expressive mais sauvage de l'artiste sicilien ; sur l'autre, la fine et élégante image du graveur et lithoglyphe italiote.

Terina était une ville très raffinée, où régnait un goût très vif pour les arts. Ses monnaies en sont la meilleure preuve. J'ai choisi deux pièces : l'une, sur laquelle est gravée une gracieuse tête féminine dans ce style délicieux qui, déjà affranchi de certaines raideurs de l'art archaïque, aborde de nouvelles conquêtes avec une timidité pleine de charme ; l'autre, le chef-d'œuvre d'un artiste Γ, qui semble originaire

d'Élis et qui est une des choses les plus exquises de la glyptique grecque.

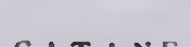
Parmi les monnaies d'or, je signalerai deux pièces exceptionnelles : un double statère d'or de Philippe II, roi de Macédoine, avec une monture antique et un statère d'or de Mithridate le Grand.

Le double statère de Philippe II — le seul de ce type connu jusqu'ici — a été trouvé en France et appartint au célèbre antiquaire




DOUBLE STATÈRE D'OR DE PHILIPPE II, ROI DE MACÉDOINE.

Alessandro Castellani. Il offre une curieuse erreur dans la légende : **ΦΙΛΛΙΠΓΟΥ** au lieu de **ΦΙΛΙΠΓΟΥ**; la monture est sûrement gauloise et, par conséquent, cette rarissime monnaie dut être portée en bijou par quelque chef gaulois. Lenormant a publié, en 1862, un double statère d'or de Philippe avec la tête tournée à gauche ; Muller mentionne une pièce fourrée. Les Gaulois ont imité ces doubles statères ; le Cabinet des

CATANE.



TERINA.



ÉLIS.



TERINA.

médailles en possède un exemplaire de style très barbare. La seconde monnaie, également très rare, est surtout remarquable à cause du style. Dans le monnayage assez abondant de Mithridate, on trouve des pièces de beau dessin et d'autres d'un style sec et plat. Le statère d'or de la collection Weber est peut-être une des plus belles pièces donnant le portrait de l'orgueilleux monarque.

A. Green.



ABDÈRE.

BIBLIOGRAPHIE

La Manufacture de porcelaine de Sèvres, par Georges Lechevallier-Chevignard, 2 vol. in-8° carré. Paris, H. Laurens, éd., 1908.

Jamais aucune époque n'a aimé plus que la nôtre tous les arts délicats et précieux qui tendent à embellir les intérieurs. Nous n'avons plus d'architectes, mais nous avons des ébénistes, des ferronniers, des faïenciers. Un château du plus beau style se vend mal : mais la moindre commode Louis XV, la moindre assiette du xviiie siècle, sont disputées à prix d'or, et les vieux mobiliers valent toujours plus que les vieilles maisons.

Aussi le charmant livre, si complet et si sûrement informé, que M. Georges Lechevallier-Chevignard vient de consacrer à l'histoire de la manufacture de Sèvres, intéressera tous ceux qui ont la passion des porcelaines anciennes, dont la pâte délicatement blanche, l'ornementation capricieuse et la variété toujours aimable séduisent si facilement notre dilettantisme. Depuis les premières imitations des porcelaines de Saxe (elles-mêmes copiées des porcelaines de Chine et du Japon), à Strasbourg et à Chantilly, jusqu'à la fondation et à l'évolution de la fabrique de Vincennes, depuis le rachat de cette fabrique par Louis XV et son transfert à Sèvres jusqu'à la crise que lui fit subir la Révolution, depuis la réforme de la manufacture par Brongniart jusqu'à son fonctionnement actuel, M. Georges Lechevallier-Chevignard a étudié, avec une grande clarté et une très rigoureuse précision, les vicissitudes de cette grande institution française, où sont nés tant de chefs-d'œuvre souriants et raffinés, mais aussi — durant les crises du goût au xixe siècle — trop de produits médiocres et lourds. L'auteur a su, avec beaucoup de discernement, noter les défaillances de la manufacture et définir l'heureuse fantaisie qui caractérise ses créations les meilleures. C'est un guide excellent pour s'orienter dans le dédale des œuvres qui sont sorties des fours de Vincennes et de Sèvres, et d'autant plus que l'on trouvera à la fin de l'ouvrage une liste des *marques* qui désignent les différents artistes ayant travaillé à la manufacture depuis la fondation.

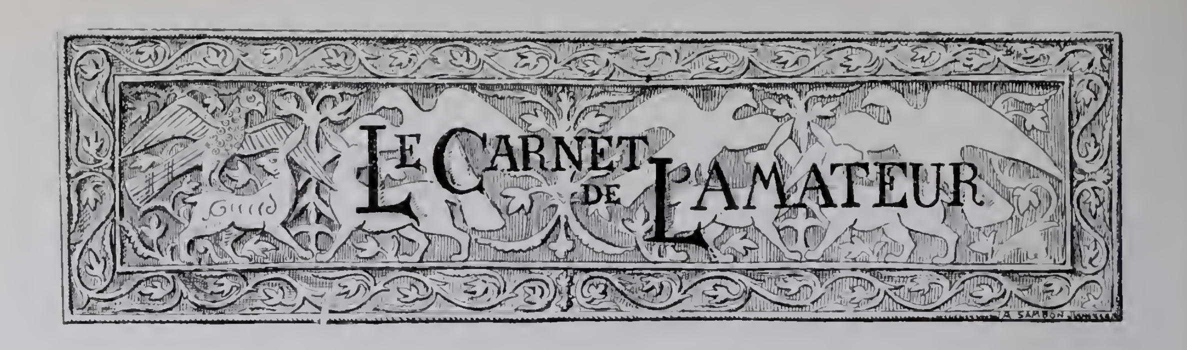
J. F.

* * *

L'Hôtel de ville de Paris, par Lucien Lambeau, 1 vol. in-8° carré. Paris, H. Laurens, éd., 1908.

Ce volume est le premier d'une collection intitulée : *les Richesses d'art de la ville de Paris*, que dirige l'excellent et très fin érudit qu'est M. Fernand Bournon. Cette collection comble une lacune dans la bibliothèque des amis de l'art parisien qui, en dehors de quelques volumes ou trop sommaires ou trop coûteux, ne possédaient presque aucun guide pour leur raconter l'histoire de ce qu'ils ont sans cesse sous les yeux. Ce volume sur l'hôtel de ville, d'un aspect agréable et abondamment illustré, d'ailleurs très consciencieusement et très clairement écrit, nous fait désirer l'apparition prochaine des volumes qui doivent suivre et qui traiteront des édifices civils et religieux, de la rue, des musées municipaux et des bibliothèques.

J. F.



La Bibliothèque de M. J. Pierpont Morgan. — La collection de livres anciens formée par le grand financier américain est une des plus complètes qui ait été jamais réunie par un particulier et elle est conservée dans un cadre admirable. Le correspondant de New-York du *London Times* en a donné récemment une description détaillée; il nous dit : « C'est une bibliothèque parfaite, c'est l'endroit idéal pour des études tranquilles et réfléchies ».

Tout a été prévu pour mettre ces livres précieux à l'abri du feu et de tout autre danger. Combien peu de nos bibliothèques publiques offrent ces garanties : nous autres Européens nous regrettons avec un égoïsme un peu outré; que quelques legs précieux des grandes intelligences des temps passés émigrent en Amérique, tandis que nous conservons mal ceux qui sont dans nos musées. Rappelons le terrible désastre de la bibliothèque de Turin, le vol des manuscrits de Saint-Germain, les vandalismes de la Bibliothèque nationale, l'incendie des dessins de l'Exposition de Milan.

M. J. Pierpont Morgan nous prouve, par l'aménagement de cette somptueuse bibliothèque, que les choses précieuses qu'il enlève à la vieille Europe seront conservées avec un amour très grand et exerceront au loin une nouvelle œuvre d'enseignement qui ne saurait nous être indifférente : elles propageront parmi cette forte race américaine l'idéal des vieilles générations latines. Du reste, nous n'avons pas le droit de nous plaindre, l'Amérique nous donne dans le domaine de la science tant de choses intéressantes qu'il serait vraiment d'une flagrante injustice de lui refuser le secours de nos gloires artistiques.

N'importe... Il est pénible de voir partir si loin ces choses si chères. *Peream male, si non optimum erat : verum nequeo dormire.*

. ˙ .

Un musée topographique étrusque. — On vient d'ouvrir au musée archéologique de Florence cinq nouvelles salles consacrées au musée topographique étrusque. Ce musée recevra probablement une partie importante de la collection Barberini, qui contenait, à côté des cistes latines, des objets étrusques de tout premier ordre. Le professeur Luigi Adriano Milani, un des archéologues italiens les plus réputés, a, dans l'espace d'une vingtaine d'années, complètement transformé ce musée et a fait faire à l'étude de l'art étrusque des progrès considérables.

. ˙ .

Importante trouvaille archéologique. — On vient de trouver, dans l'île d'Oeland, un trésor d'argenterie antique, que le musée de Stockholm se propose d'acquérir. Ce trésor, probablement d'origine égyptienne, se compose de grands ornements, de boucliers, de bracelets et d'une longue chaîne, dont les maillons prennent la forme de têtes de crocodiles.

. ˙ .

Une carte géographique de la Toscane, attribuée à Léonard de Vinci. — Le professeur Mario Baratta attribue à Léonard une carte géographique contenue dans le code WM des collections de Windsor. Elle aurait été dessinée entre 1500-1506.

. ˙ .

Fresques découvertes à Pérouse. — On vient de découvrir des fresques du XIIIe siècle dans la petite église dite de

Fra Designate ou des Templiers, et qui date de 1266. Cette église avait été désaffectée et transformée en magasin municipal. Les peintures représentent des margistrats et des cavaliers portant le globe orné de la croix des Templiers ; elles avaient été badigeonnées en 1715.

*
* *

La loi italienne sur l'exportation des objets d'art. — Le Parlement italien a voté une nouvelle loi sur l'exportation des objets d'art ; cette loi est d'une application presque impossible, et le Sénat s'efforce, maintenant, de lui donner un caractère pratique.

*
* *

Monuments de Palerme voués à la destruction. — La vie moderne, fiévreuse et excessive, exige brutalement la destruction de trois monuments historiques de Palerme : le célèbre palais Chiaramonte, qui date du XIVe siècle, la pittoresque forteresse de Castellamare qui fait partie intégrante d'un des plus beaux sites de la Sicile, et le monastère del Cancelliere, de la fin du XVIe siècle qui doit céder la place à un monumental palais de la Poste, probablement sur le type des grands magasins de la Samaritaine. Les artistes ne peuvent que demander timidement que l'on essaye au moins de remplacer ces vieilleries par des nouveautés, qui pourront le jour de leur destruction, laisser les mêmes regrets... mais *that is the question*.

*
* *

La Société des amis de Versailles. — Le conseil d'administration de la Société des amis de Versailles a élu M. Detaille président, en remplacement de M. Victorien Sardou ; la vice-présidence a été offerte à Mme de Ganay.

*
* *

Encore une copie. — On a enlevé de la place de la Signoria, à Florence, le *David* de Michel-Ange. C'était une triste nécessité ; il fallait mettre à l'abri cet inestimable chef-d'œuvre. Rien à dire. Mais voilà que le ministre de l'Instruction publique offre 8.000 francs pour une copie du *David* qui devra remplacer la statue de Michel-Ange sur le socle glorieux de la place de la Signoria. C'est, dit-on, pour conserver la physionomie historique de l'antique piazza. Quelle profanation ! Pourquoi ne pas remplir de bronzes de Sommer la loggia dei Lanzi ? Il n'y aurait qu'à prier Cook de ne rien dire.

*
* *

Sites célèbres. — La Société pour la protection des paysages de France a, dans une de ses dernières séances, appelé l'attention des commissions départementales sur deux sites qui devraient être sacrés : le parc de Nogent-sur-Marne, illustré par Watteau, pour lequel son propriétaire actuel demande lui-même le classement, conformément à la loi du 21 avril 1906, et le site de la Fontaine de Vaucluse, souvent menacé par des projets de travaux.

*
* *

Exposition à Nice des œuvres de Ziem. — Le Cercle artistique de Nice organise pour la fin du mois de janvier prochain une exposition de l'œuvre du peintre Ziem.

* *
*

L'avalanche des expositions d'art moderne. — Tous les jours se fondent de nouveaux groupes d'artistes *spécialistes* et naturellement chaque groupe n'a qu'un souci, celui d'organiser des expositions. A un certain moment, devant la fatigue des grandes, trop grandes expositions, on avait trouvé réconfortantes ces petites expositions partielles ; mais aujourd'hui on est débordé ; il y a pléthore.

*
* *

Le Théâtre Gallo-Romain d'Alésia. — Par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le théâtre gallo-romain, mis au jour au cours des récentes fouilles effectuées sur l'emplacement d'Alésia, est classé parmi les monuments historiques.

*
* *

Une médaille au professeur L. Cavenaghi. — Une souscription est ouverte à Milan, pour offrir une médaille au professeur-commissaire Luigi Cavenaghi, le restaurateur de *la Cène* de Léonard de Vinci. Les adhésions sont reçues à la

Bibliothèque Ambrosienne, au bureau de la commission pour la conservation des monuments et au journal *la Corriera della Sera.*

* * *

Un concours pour des bourses de séjour en Algérie. — Un concours est ouvert entre les artistes français, âgés de moins de 35 ans, en vue de l'obtention de deux bourses de séjour en Algérie (3.000 francs, durée un an). Les concurrents devront adresser une demande sur papier timbré, avant le 15 janvier, au gouverneur général de l'Algérie, 5, galerie d'Orléans (Palais-Royal), à Paris, où leur seront fournis tous les renseignements.

* * *

Au Louvre. — Le Louvre vient de recevoir de précieux dons de la part du ministre de la Marine, M. Alfred Picard.

Le célèbre bureau de Colbert, dont on a tant parlé dans ces derniers temps, a été transféré au Louvre. M. Picard a alloué, également au Louvre, une collection de sculptures de Puget, qui vient de figurer à l'exposition franco-britannique, à Londres. Ces sculptures sont d'anciennes pièces décoratives des proues et des poupes des « galères du roi », que Pierre Puget avait exécutées pour la flotte de Louis XIV, réorganisée par Colbert. Elles proviennent de nos arsenaux.

On a fait exécuter pour le ministère de la marine, une copie exacte du bureau de Colbert. De cela, les artistes se plaignent, car l'abus de ces copies a toujours gêné l'évolution du style français et a récemment appelé cette avalanche de meubles anglais, dont heureusement la vogue semble terminée.

* * *

Les Ventes. — Les ventes de fin d'année ont été très nombreuses à l'Hôtel Drouot et à l'étranger.

Il y a une grande recherche pour les faïences italiennes du xve siècle; quelques exemplaires intéressants, qui ont été vendus par Me Lair-Dubreuil, à Paris, à Berlin à la vente Emden, ou à Londres à la vente Amherst, ont fait des prix très élevés. On a vu, du reste, par les expositions de Pérouse et de Faenza, qu'il n'y a presque plus de pièces importantes en Italie. A la vente Emden, un plat d'Urbino, à reflets, par M° Giorgio, a été payé 23.750 francs.

A Londres, la vente de la bibliothèque Amherst a excité une grande curiosité, bien qu'elle fût privée de quelques-uns des principaux volumes, notamment de quinze Caxton vendus à l'amiable à M. Pierpont Morgan.

A Munich, le Dr Hirsch a dispersé la collection de monnaies grecques du consul E. Weber, qui contenait des pièces très rares de la Grèce et de l'Asie-Mineure. La vente a produit environ 300.000 francs. On a payé 8025 marks une monnaie d'or de Mithridate; 2725 marks une pièce d'or de Tarente (Tête d'Hercule. Revers, bige); 1400 marks une ravissante monnaie de Crotone; 4000 marks un didrachme de Camarina (anc. coll. Evans et Hoffmann), avec la tête du Fleuve Hipparis, de face; 3000 marks une pièce d'or de Syracuse; 4600 marks un double statère d'or de Philippe II, avec monture antique (anc. coll. Castellani); 3550 marks un décadrachme d'Alexandre le Grand; 2300 marks une ravissante monnaie d'Eréthrie; 1550 marks un décadrachme, et 1425 marks un statère d'or d'Athènes; 1525 marks un beau statère d'électrum de Cyzique, avec une néréide; et 2825 marks un autre statère de la même ville, avec un taureau couché; 3425 marks une monnaie très rare d'Antiochus IV, roi de Syrie.

La collection de médailles des xve et xvie siècles, de M. de Löbbecke de Brunswick, vendue également à Munich, a donné aussi occasion à des enchères sensationnelles. Les médailles italiennes du xve siècle, des Pisanello, des Sperandio, des Petrecini, des Nicolo Fiorentino, ont fait des prix variant entre 5.000 et 8.000 marks.

L'Amateur.

Le Gérant : Émile Bonnet.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

VENTES A L'ÉTRANGER

LONDRES

The Valuable Collection of Greek Coins formed by the late
FRANCK SHERMAN BENSON, Esq., of Brooklyn, New-York.

MESSRS. SOTHEBY, WILKINSON & HODGE

WILL SELL BY AUCTION

AT THEIR HOUSE, No. 13, WELLINGTON STREET, STRAND, LONDON, W. C.

On Wednesday February 3nd and two following days
and on Monday February 8th and three following days

AT ONE O'CLOCK PRECISELY

THE VALUABLE COLLECTION

OF

GREEK COINS

FORMED BY THE LATE

FRANK SHERMAN BENSON Esq.

of Brooklyn, New-York

COMPRISING

Choice and Interesting Examples of the Ancient Coinages of

ITALY & SICILY GREECE & THE ISLANDS
ASIA MINOR, &c. SYRIA EGYPT
ZEUGITANA, &c.

MAY BE VIEWED TWO DAYS PRIOR

Illustrated Catalogues may be had : price, half-a-Crown each.

